UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

SUITE VENEZOLANA (1952) PARA GUITARRA DE ANTONIO LAURO (1917-1986): HACIA UNA PROPUESTA INTERPRETATIVA

Trabajo final de investigación aplicada, sometido a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes, para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con énfasis en Guitarra.

ADRIÁN ALVARADO AZOFEIFA

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2021

DEDICATORIA

A mi novia Viviana

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas que de una u otra manera han sido parte de este proceso.

A Leonardo Gell, quien de manera altruista fue guía fundamental en la elaboración de este trabajo.

A mi familia y amigos, especialmente a Edmundo Núñez, Esteban Ojeda y Guido Sánchez por su valioso apoyo.

A Viviana Navarro, quien ha sido un pilar en mi vida.

A mi maestro Jorge Luis Zamora, así como a los profesores, Luis Zumbado, Randall Dormond y Ramonet Rodríguez por guiarme durante tantos años.

A Diego y Don Edwin Méndez, por todo su apoyo durante tantos años.

A Luis Alfaro Bogantes, por su valiosa colaboración en la digitalización de las partituras.

Este trabajo final de investigación aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con Énfasis en Guitarra.

Dr. Manuel Matarrita Venegas
Representante del Sistema de Estudios de Posgrado

Dr. Camilo Retana Alvarado
Director del Posgrado en Artes

M.M. Jorge Luis Zamora Almaguer
Tutor

M.A. Randall Dormond Herrera
Lector

M.A. Ramonet Rodríguez Castillo
Lector

Adrián Alvarado Azofeifa
Sustentante

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA II
AGRADECIMIENTOS III
HOJA DE APROVACIÓN IV
RESUMEN VI
LISTA DE TABLAS VII
LISTA DE ILUSTRACIONES IX
1. INTRODUCCIÓN 1
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN 6
2.1 NACIONALISMO MUSICAL VENEZOLANO 6
2.2 MÚSICA PARA GUITARRA DE ANTONIO LAURO 7
2.2.1 Biografía *7*
2.2.2 Análisis musical *7*
2.3 ANÁLISIS DE LA TRADICIÓN INTERPRETATIVA 9
2.4 EDICIÓN CRÍTICA E INTERPRETATIVA DE PARTITURAS 9
3.UN ACERCAMIENTO A LA *SUITE VENEZOLANA* DE ANTONIO LAURO 11
3.1 EL NACIONALISMO MUSICAL EN VENEZUELA (1920-1960) 11
3.2 VIDA Y OBRA DE ANTONIO LAURO (1917-1986) 13
3.3 ELEMENTOS MUSICALES DEL NACIONALISMO VENEZOLANO 17
3.3.1 Características generales *17*
3.3.2 Elementos del nacionalismo musical venezolano presentes en la Suite Venezolana de Antonio Lauro *21*
4. PROPUESTA DE EDICIÓN INTERPRETATIVA DE *LA SUITE VENEZOLANA* DE ANTONIO LAURO 26
4.1 ANÁLISIS DE LA TRADICIÓN INTERPRETATIVA 26
4.1.1 Registro *28*
4.1.2 Danza Negra *29*
4.1.3 Canción *30*
4.1.4 Vals *31*
4.2 PROPUESTA INTERPRETATIVA DE LA *SUITE VENEZOLANA* DE ANTONIO LAURO 33
4.2.1 Aspectos generales *34*
4.2.2 Aspectos específicos *34*
CONCLUSIONES 47
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 49
PARTITURAS 52
GRABACIONES 52
VIDEOS 52
ANEXO 1 53

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza una propuesta interpretativa de la *Suite Venezolana* para guitarra (1952) del compositor Antonio Lauro (1917-1986), mediante la edición crítica de la partitura. Lauro es un compositor nacionalista que explora y mezcla elementos de la música folclórica y popular venezolana con la música académica. Como herramientas metodológicas se propone el análisis musical, el análisis comparativo de grabaciones sonoras, así como la sociología de la música para situar la obra en su contexto sociocultural.

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Tempo metronómico, duración total y dinámica e intensidad de cada una de las grabaciones */ Suite Venezolana / Registro*. Realización propia 28
Tabla 2: Tempo metronómico, duración total y dinámica e intensidad de cada una de las grabaciones */ Suite Venezolana / Danza Negra*. Realización propia..... 30
Tabla 3: Tempo metronómico, duración total y dinámica e intensidad de cada una de las grabaciones */ Suite Venezolana / Canción*. Realización propia. 31
Tabla 4: Tempo metronómico, duración total y dinámica e intensidad de cada una de las grabaciones */ Suite Venezolana / Vals*. Realización propia. 32

LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1: *Suite Venezolana / Registro* / cc. 1-2 35
Ejemplo 2: *Suite Venezolana / Registro* / c. 5 35
Ejemplo 3: *Suite Venezolana / Registro* / cc. 7-8 36
Ejemplo 4: *Suite Venezolana / Registro* / cc. 9-11 36
Ejemplo 5: *Suite Venezolana / Registro* / cc. 12-13 37
Ejemplo 6: *Suite Venezolana / Danza Negra* / cc. 1-4 37
Ejemplo 7: *Suite Venezolana / Danza Negra* / c. 5 38
Ejemplo 8: *Suite Venezolana / Danza Negra* / cc. 14-17 38
Ejemplo 9: *Suite Venezolana / Danza negra* / cc.71-76 38
Ejemplo 10: *Suite Venezolana / Danza Negra* / cc. 81-82 39
Ejemplo 11: *Suite Venezolana / Danza negra* / cc. 95-100 39
Ejemplo 12: Melodía de *El San Pedro* 39
Ejemplo 13: *Suite Venezolana / Canción* / cc. 1-2 40
Ejemplo 14: *Suite Venezolana / Canción* / c. 23 40
Ejemplo 15: *Suite Venezolana / Canción* / c. 34 41
Ejemplo 16: *Suite Venezolana / Canción* / cc. 15-16 41
Ejemplo 17: *Suite Venezolana / Canción* / cc. 18-21 41
Ejemplo 18: *Suite Venezolana / Canción* / cc. 29-32 42
Ejemplo 19: *La Tumba* / cc. 1-3 42
Ejemplo 20: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 42-43 43
Ejemplo 21: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 67-68 43
Ejemplo 22: *Suite Venezolana /Vals* / c. 19 43
Ejemplo 23: *Suite Venezolana / Vals* / c 29 44
Ejemplo 24: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 1-5 44
Ejemplo 25: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 7-8 44
Ejemplo 26: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 17-20 45
Ejemplo 27: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 32-36 45
Ejemplo 28: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 37-40 45
Ejemplo 29: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 72-76 46
Ejemplo 30: *Suite Venezolana / Vals* / cc. 87-89 46

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: *Suite Venezolana para piano / Registro /* Sistemas 1-2. (Ediciones del Ministerio de Educación. Departamento de publicación. Caracas, 1965). 18
Ilustración 2: *Ritmos Afro-venezolanos /* Transcripción de L. Ramón y Rivera (Groove Music Online, 2001) 19
Ilustración 3: *La melodía de San Pedro /* Transcripción de Luis Zea (Guitar International, 1987) 20
Ilustración 4: *Melodía de La Tumba /* cc. 1 a 3 / Transcripción de Luis Zea (Guitar International, 1987)..... 20
Ilustración 5: Figuras de acompañamiento tradicionales del vals venezolano (Vidal, 2009) 21
Ilustración 6: *Suite Venezolana / Registro /* cc. 7-8 (Broekmans & Van Poppel B.V.,1963) 23
Ilustración 7: *Suite Venezolana / Danza Negra /* cc. 14-17 (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963) 23
Ilustración 8: *Suite Venezolana / Danza Negra /* cc. 1-2 (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963) 23
Ilustración 9: *Suite Venezolana / Canción /* cc. 1-2 (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963) 24
Ilustración 10 : *Suite Venezolana / Vals /* cc. 42-45 (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963) 24
Ilustración 11: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 67-69. (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963) 24
Ilustración 12:Visualización de las grabaciones de la *Suite Venezolana / Registro* en *Audacity*. Representación gráfica de la onda sonora 29
Ilustración 13: Visualización de las grabaciones de la *Suite Venezolana / Danza Negra* en *Audacity*. Representación gráfica de la onda sonora. 30
Ilustración 14: Visualización de las grabaciones de la *Suite Venezolana / Canción* en *Audacity*. Representación gráfica de la onda sonora. 31
Ilustración 15: Visualización de las grabaciones de la *Suite Venezolana / Vals* en *Audacity*. Representación gráfica de la onda sonora..... 32

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

SEP Sistema de Estudios de Posgrado

Autorización para digitalización y comunicación pública de Trabajos Finales de Graduación del Sistema de Estudios de Posgrado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Costa Rica.

Yo, Adrián Alvarado Azofeifa, con cédula de identidad 7-0149-0497, en mi condición de autor del TFG titulado Suite Venezolana (1952) para Guitarra de Antonio Lauro (1917-1986): Hacia una propuesta interpretativa.

Autorizo a la Universidad de Costa Rica para digitalizar y hacer divulgación pública de forma gratuita de dicho TFG a través del Repositorio Institucional u otro medio electrónico, para ser puesto a disposición del público según lo que establezca el Sistema de Estudios de Posgrado. **SI** [X] **NO** *[ ]

***En caso de la negativa favor indicar el tiempo de restricción:** _____ **año (s).**

Este Trabajo Final de Graduación será publicado en formato PDF, o en el formato que en el momento se establezca, de tal forma que el acceso al mismo sea libre, con el fin de permitir la consulta e impresión, pero no su modificación.

Manifiesto que mi Trabajo Final de Graduación fue debidamente subido al sistema digital Kerwá y su contenido corresponde al documento original que sirvió para la obtención de mi título, y que su información no infringe ni violenta ningún derecho a terceros. El TFG además cuenta con el visto bueno de mi Director (a) de Tesis o Tutor (a) y cumplió con lo establecido en la revisión del Formato por parte del Sistema de Estudios de Posgrado.

INFORMACIÓN DEL ESTUDIANTE:

Nombre Completo: Adrián Alvarado Azofeifa.

Número de Carné: A30191 Número de cédula: 7-0149-0497.

Correo Electrónico: adrianelcaiman@yahoo.com.

Fecha: 10 de Agosto del 2021. Número de teléfono: 8998-9603.

Nombre del Director (a) de Tesis o Tutor (a): M.M. Jorge Luis Zamora Almanza.

Adrián Alvarado A.

FIRMA ESTUDIANTE

Nota: El presente documento constituye una declaración jurada, cuyos alcances aseguran a la Universidad, que su contenido sea tomado como cierto. Su importancia radica en que permite abreviar procedimientos administrativos, y al mismo tiempo genera una responsabilidad legal para que quien declare contrario a la verdad de lo que manifiesta, puede como consecuencia, enfrentar un proceso penal por delito de perjurio, tipificado en el artículo 318 de nuestro Código Penal. Lo anterior implica que el estudiante se vea forzado a realizar su mayor esfuerzo para que no sólo incluya información veraz en la Licencia de Publicación, sino que también realice diligentemente la gestión de subir el documento correcto en la plataforma digital Kerwá.

1. INTRODUCCIÓN

El nacionalismo se define como un sentimiento fervoroso de pertenencia e identificación con una nación (Taruskin, 2001). Este tuvo un mayor auge en los periodos de entre guerras, donde se buscaba resaltar rasgos identitarios a nivel artístico. El nacionalismo musical nace en Europa en la segunda mitad del siglo XIX como una reacción al predominio de la música alemana (Taruskin, 2001, p. 1) y buscaba encontrar la identidad propia de cada pueblo en el ideal de la construcción de una música nacional, la cual utilizaba elementos de raíces populares y folclóricas. En América Latina, este movimiento se desarrolló durante la primera mitad del siglo XX, surgió por medio de la fusión de elementos y ritmos propios con las formas musicales de la tradición de la música europea. Por tanto, el nacionalismo musical en Latinoamérica es producto de un sincretismo cultural, que dio como resultado una música internacional con características y aires nacionales de cada región. Entre los compositores que mostraron mayor interés por esta temática en la región se encuentran: los brasileños Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948), los mexicanos Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940), los cubanos Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940), el peruano Theodoro Valcárcel (1900-1942) y el argentino Alberto Ginastera (1916-1983), según Tello (2011, p. 145).

La obra objeto de estudio del presente trabajo se enmarca dentro del movimiento musical nacionalista, desarrollado en Venezuela durante el siglo XX. En ese país, el movimiento nacionalista surge después de la Primera Guerra Mundial, cuando un grupo de compositores escribieron transcripciones y obras originales basadas en temas populares y folclóricos venezolanos, empleando el lenguaje armónico de la música romántica e impresionista europea (Vidal, 2009, p. 25). Los compositores comenzaron a cobrar importancia y desempeñaron un papel fundamental en la creación de una escuela nacional de composición en ese país suramericano. Entre ellos, se puede citar a Vicente Emilio Sojo (1887-1974), conocido por sus contribuciones a la musicología y educación musical, Juan Vicente Lecuna (1891-1954), Juan Bautista Plaza (1898-1965), José Antonio Calcaño (1900-1978) y Antonio Lauro (1917-1986). Todos ellos absorbieron rasgos de una tradición musical nacional venezolana en sus estilos de composición. (Vidal, 2009, p. 25).

Según Hernández (2016), Lauro es uno de los músicos más reconocidos en la historia

de Venezuela, junto con la pianista Teresa Carreño (1853-1917) y el guitarrista Alirio Díaz (1923-2016). En sus diferentes etapas compositivas, Lauro exploró diversas texturas, sonoridades y formas musicales, como el concierto, la suite, la sonata, la música programática, así como la música popular y folclórica de su país; mucha de ella aún desconocida, ya que no ha sido publicada, siendo el vals su sello personal y lo que le daría reconocimiento internacional. Precisamente, fue apodado el "Strauss de la guitarra" por el famoso guitarrista australiano John Williams (Vidal, 2009, p. 4). Lauro es un compositor que goza de fama internacional, pues sus obras han sido interpretadas y grabadas por los más reconocidos guitarristas a nivel mundial, como el español Andrés Segovia (1893-1987), el inglés David Russell (n. 1953) y el venezolano Alirio Díaz, por citar algunos. Asimismo, son interpretadas por estudiantes en universidades, conservatorios, concursos y recitales en todo el orbe.

El tema desarrollado por el autor de esta investigación, durante sus estudios en la Maestría en Música de la Universidad de Costa Rica, se ha enfocado en la obra guitarrística de Lauro, específicamente en sus *Cuatro Valses Venezolanos* (1936), *Suite Venezolana* (1952), *Sonata* (1952), *Concierto para guitarra y orquesta* (1956) y *Seis por Derecho* (1984). Este trabajo se centrará en la *Suite Venezolana*, ya que es considerada una de las obras más importantes del compositor, en la cual se ven reflejados diferentes elementos que se enmarcan dentro del nacionalismo musical venezolano. Debido a que las obras restantes del recital final comparten rasgos estilísticos similares a la partitura objeto de estudio, se considera que el abordaje analítico y metodológico que se propone en esta investigación puede ser de utilidad para las demás obras. Tal es el caso del lenguaje politonal utilizado en la *Suite Venezolana*, *Sonata*, *Concierto para guitarra y orquesta* y *Yacambú (Vals no. 4),* así como el uso de ritmos y géneros, como el vals y la canción.

La *Suite Venezolana* consta de cuatro movimientos: *Registro, Danza Negra*, *Canción* y *Vals*. Es una obra académica escrita en un lenguaje que el mismo Lauro define como politonal (varias tonalidades al mismo tiempo, con resoluciones que no responden a la música tonal), pero que hace uso de ritmos y material temático tomados de la música folclórica y popular de Venezuela (Vidal, 2009). Actualmente, solo existe una publicación de la partitura realizada por *Broekmans & Van Poppel* (1963) y revisada por Alirio Díaz, la cual no es muy detallada en términos de interpretación y digitación. Lauro afirmó en una

entrevista que el buen intérprete no necesita mucho detalle en la partitura para dilucidar la obra (Zea, 1986). Sin embargo, esto representa un problema para el intérprete que no está familiarizado con las raíces populares y folclóricas de la música venezolana, por lo que muchos colegas se alejan de la idea inicial del compositor. Es así como surgen las preguntas que guiarán esta investigación: ¿cómo interpretar la *Suite Venezolana* para guitarra de Antonio Lauro, según el contexto del nacionalismo venezolano?, ¿cómo construir una partitura de la *Suite Venezolana* de Antonio Lauro que contenga mayor cantidad de aspectos expresivos, de cara a futuras interpretaciones?

Son muchos los elementos que se deben tomar en cuenta, al momento de abordar una obra musical. Primeramente, en la partitura se encuentran los elementos necesarios para poder interpretarla. Sin embargo, esto no es suficiente, ya que la obra debe contextualizarse según las características de su período en la historia de la música. El intérprete debe tener un criterio justificado, en la forma en cómo y por qué interpreta la obra de determinada manera. Es aquí donde se requiere un análisis más profundo de la partitura, para conocer los elementos que la componen: una investigación biográfica del compositor, así como del contexto histórico y sociocultural de la obra, que permita al intérprete comprender lo que no está plasmado en el texto musical.

Para Dunsby (2001), la interpretación musical es traer a la vida una obra, para lo cual se necesita una serie de elementos musicológicos, históricos, analíticos y dimensiones psicológicas. Por su parte, el concepto de construcción social del conocimiento (Gergen, 2009), así como el de macrocontexto o contexto de cultura (Van Dijk, 2011), señalan que el conocimiento se construye a partir de nuestro desempeño dentro de un ámbito social.

El objetivo general de este trabajo es realizar una propuesta interpretativa de la *Suite Venezolana* para guitarra de Antonio Lauro, de manera que los futuros intérpretes de la obra cuenten con una partitura más detallada, tanto en aspectos expresivos como de digitación. Para elaborar los objetivos específicos, este trabajo de investigación se basará en los cuatro principios básicos de la edición musical, propuestos por Grier (2008). Primero, identificar el contexto histórico-cultural de Antonio Lauro, para el conocimiento de la realidad social del compositor al momento de crear la obra; segundo, determinar los elementos del nacionalismo musical venezolano presentes en la obra objeto de estudio, con el fin de ubicar a los intérpretes dentro de las características de un movimiento artístico; y tercero, elaborar una

edición interpretativa de la partitura de la *Suite Venezolana,* que refleje los resultados de esta investigación, de cara a futuros acercamientos a la obra.

Para Grier (2008), el análisis de la tradición interpretativa ofrece información sobre la música que no se encuentra en la partitura. Se considera que este es un tema valioso porque en varias grabaciones revisadas durante la investigación se encontró información que no queda documentada desde el archivo escrito. En la actualidad, la investigación sobre esta obra abarca una serie de trabajos, como artículos de opinión publicados por Zea (1987) para la revista *Guitar International*, así como la tesis de Vidal (2009). Sin embargo, no existe una propuesta de edición interpretativa de la partitura de la *Suite Venezolana* que tenga en cuenta estos elementos, lo que justifica la pertinencia de esta investigación.

Para cumplir con los objetivos de investigación, se utilizarán herramientas metodológicas de índole cualitativa. Se plantea la revisión de textos para entablar una discusión entre ellos y así comprender el contexto de producción de esta obra, es decir, las motivaciones artísticas del compositor, el cual perteneció a una comunidad de compositores que defendieron los elementos nacionales en la música, tal y como se expone en el concepto de construcción social del conocimiento (Gergen, 2009). Para comprender los elementos del lenguaje musical, se someterá la partitura a una observación detallada, en contraste con fuentes que traten en torno a los elementos folclóricos y populares de la música venezolana. Se realizará una escucha y análisis comparativo de tres grabaciones: una grabación del mismo Lauro realizada durante un concierto en Puerto Cabello (1981), la de Ricardo Iznaola (1973), quien trabajó y revisó la obra con el compositor, así como la grabación de Jesús Castro Balbi (1991), quien el mismo Lauro menciona en una entrevista. Estas permitirán determinar qué elementos musicales hacen los intérpretes que difieren o no son explicitados en la partitura, teniendo en cuenta parámetros expresivos como: tratamiento de la agógica, características rítmicas, fraseo, articulación e intensidades sonoras.

El análisis contrastado de interpretaciones, en tanto herramienta metodológica, ha recibido poca atención en el ámbito académico, ya que a menudo se consideran únicamente reproducciones sonoras de la partitura y están sujetas a las modas de interpretación. Sin embargo, Lester (1995) afirma que las tradiciones de la interpretación han influenciado nuestra forma de pensar acerca de las obras durante largos períodos de tiempo, por lo que los intérpretes tienen cosas que enseñarnos acerca de las obras musicales que son igual de

interesantes y verdaderas que los comentarios de los análisis musicales tradicionales. Chiantore (2019) apoya esa idea, destacando cómo la interpretación puede jugar un rol decisivo, no en tanto extensión e ilustración del discurso musicológico, sino como creadora de un conocimiento con características propias.

El trabajo se estructurará de la siguiente manera. Luego de esta introducción, se presentará el estado de la cuestión, en el cual se comentarán las fuentes existentes, teniendo en cuenta las siguientes categorías de estudio: nacionalismo musical venezolano, música para guitarra de Antonio Lauro, análisis de la tradición interpretativa y la edición crítica e interpretativa de partituras. Las fuentes consultadas permitirán conocer el avance en las áreas de conocimiento antes mencionadas. El siguiente capítulo abordará aspectos relacionados con el compositor y su contexto sociocultural, lo que permitirá determinar los elementos del nacionalismo venezolano presentes en la obra objeto de estudio. Posteriormente, se realizará una edición interpretativa de la partitura de la *Suite Venezolana,* teniendo en cuenta el andamiaje teórico-metodológico propuesto por Grier (2008) para tal fin. Finalmente, se expondrán las conclusiones a las que se han llegado con este trabajo de investigación, las cuales permitirán contar con una investigación que genere conocimiento a los estudiantes y profesionales acerca de qué elementos se deben tener en cuenta para interpretar la obra objeto de estudio.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el estado de la cuestión se comentará la literatura consultada para el desarrollo de esta investigación, a partir de las siguientes categorías de estudio: nacionalismo musical venezolano, música para guitarra de Antonio Lauro, análisis de la tradición interpretativa y la edición crítica e interpretativa de partituras.

2.1 Nacionalismo musical venezolano

Dentro del contexto histórico-cultural, se trabajará en el marco del nacionalismo venezolano que se desarrolló durante el siglo XX. En relación a ello, se ha consultado literatura que brinde el conocimiento necesario de los elementos que componen el imaginario de la música venezolana, tanto popular como académica. Tal es el caso del libro *Contribución al estudio de la Música en Venezuela* (1939) de José Antonio Calcaño, quien sienta las bases para el estudio de la música venezolana. El autor discute con gran detalle los períodos que no habían sido históricamente estudiados e identificados adecuadamente. También se han consultado los artículos Folklore musical de Venezuela (1965) y Raíces Europeas de la Música Folclórica de Venezuela (1967) de la musicóloga Argentina Isabel Aretz, los cuales proveen información detallada de los instrumentos musicales y las raíces de la música folclórica de ese país. Por su parte, el artículo República Bolivariana de Venezuela (2001) de Gerard Béhague, Jonathan D. Hill y Walter Guido, hace un recorrido por la historia de la música venezolana, abarcando todos los géneros, como la música de arte, música tradicional, música con influencia española, indígena y afro. Ese artículo, además, se ilustra con ejemplos musicales. Cabe destacar que Béhague, Hill y Guido (2001) toman en cuenta los trabajos anteriormente mencionados.

Por su parte, el libro *La Guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (2004) de Alejandro Bruzual, nos relata la historia de la guitarra en ese país dentro del contexto latinoamericano. Otros textos revisados fueron las tesis doctorales en musicología y filosofía, respectivamente, de María Labonville, *Juan Bautista Plaza and Musical Nationalism in Venezuela* (2007) de la Universidad de California, y *The Invention of The National in Venezuelan Art Music, 1920-1960* (2008) de Pedro Rafael Aponte en la Universidad de Pittsburg, las cuales profundizan en los aspectos políticos del nacionalismo

musical venezolano y la búsqueda de la consolidación de una identidad nacional.

La literatura expuesta anteriormente, tal y como se plantea en el primer objetivo específico de esta investigación, permite determinar cómo ha sido el desarrollo de la música en Venezuela, su historia y sus características. Los textos revisados, ubican al compositor Antonio Lauro dentro del movimiento musical nacionalista. Este conocimiento es fundamental para realizar una propuesta interpretativa que ubique la obra objeto de estudio en un determinado contexto histórico cultural.

2.2 Música para guitarra de Antonio Lauro

2.2.1 Biografía

Acerca de la biografía de Antonio Lauro se ha escrito bastante, siendo el libro de Alejandro Bruzual[1] *Un Músico Total* (1995) es el que parece más completo sobre Lauro. Si bien este libro no se pudo conseguir durante la investigación, se tuvo acceso a una conferencia realizada por el autor y Natalia Lauro, en el marco del Festival Internacional de Guitarra Antonio Lauro titulada: *Antonio Lauro: Vida y obra de un músico Total* (2020)[2], donde Bruzual expone el contenido de su libro mencionado anteriormente, el cual es un referente para trabajos posteriores. Por su parte, Ivo Hernández, en su libro *Antonio Lauro (1917-1986) Guitarrista y Compositor Venezolano* (2016), hace un recorrido por la vida y contexto sociocultural de Lauro, dedicando buena parte a describir cómo era la Venezuela y el entorno del compositor a principios del siglo XX. Lauro concedió diversas entrevistas publicadas en las revistas *Guitarra de México* (1987) y *Guitar International* (1986), como también a programas televisivos y radiales —entre ellos, VTV (s/f)— y una muy importante encontrada en YouTube*,* donde el compositor habla de su vida e influencias artísticas.[3]

2.2.2 Análisis musical

En el campo del análisis musical, es fuente de primera mano el trabajo realizado por quien fue alumno de Lauro, Luis Zea, autor de una serie de artículos para las revistas *Guitar*

[1] Según Natalia Lauro (2020), es el biógrafo oficial del compositor.
[2] Esta conferencia puede consultarse en: https://www.youtube.com/watch?v=0nvGR-AIbSc
[3] Esta última entrevista puede consultarse en: https://www.youtube.com/watch?v=qp3FCOlDtZ0

International Journal (1985) y *Classical Guitar Magazine* (1998, 1999, 2000, 2001, 2002), titulados: Antonio Lauro: his guitar Works. Es aquí donde se puede leer sobre el estilo politonal de Lauro para guitarra o el uso de acordes no tradicionales con resoluciones inesperadas.

Por su parte, Paul Frank Elliot escribió la tesis doctoral en Florida State University, *The Venezuelan Waltzes of Antonio Lauro* (1994). El primer capítulo trata sobre la vida, obra y trayectoria de Lauro. El segundo describe la historia del vals vienés y sus elementos musicales. En el tercer capítulo, el autor compara el vals venezolano con el vals vienés, proporcionando un trasfondo importante y discutiendo la forma, estilo y ritmo con ejemplos musicales bien ilustrados. El cuarto capítulo se concentra en el análisis de los valses de Lauro. De otro lado, Adolfo Vidal, en su tesis de Doctorado en Artes Musicales de la Universidad de Miami, *Antonio Lauro: An Analitycal Study and Piano Transcription of his Suite Venezolana and Eigth Waltzes for Solo Guitar* (2009), brinda información concisa, tomando en cuenta los trabajos descritos anteriormente, acerca de los elementos del estilo musical y contexto histórico de Lauro. Sin embargo, no profundiza mucho en lo que respecta a la *Suite Venezolana* propiamente.

Jean LaRue, en su libro *Análisis del Estilo Musical* (2009), plantea que el estilo de un compositor puede ser descrito en términos estadísticos, a partir del uso recurrente de determinados elementos y procedimientos musicales. LaRue afirma que, de manera general, el estilo musical se puede definir también como una serie de características comunes, que pueden diferenciar toda una escuela o un periodo cronológico, como es el caso de Lauro dentro del movimiento musical nacionalista en Venezuela.

En este apartado, tal y como se estableció en el segundo objetivo específico se analizaron los textos que profundizan en la vida y obra del compositor Antonio Lauro, dichos trabajos permiten conocer no solo aspectos importantes de quién fue Antonio Lauro, sino también saber cuáles fueron sus diferentes etapas compositivas, así como las características del estilo de compositivo de cada etapa.

2.3 Análisis de la tradición interpretativa

El análisis de la tradición interpretativa permitirá establecer similitudes y diferencias, tanto entre las versiones estudiadas, como entre cada una de ellas y la partitura. Para esto se revisaron las tesis de interpretación de María Elizabeth Isaza Castaño, *Análisis comparativo de tres grabaciones de audio del trío para clarinete, violonchelo y piano op. 114* de Johannes Brahms (2011), así como la de Sonia Díez, *Análisis comparativo de la ejecución de varios intérpretes del Aria de las Variaciones Goldberg* (2014). Estas tesis sirven como referentes para determinar los parámetros a partir de los cuales se puede establecer este tipo de análisis (agógica, dinámica, fraseo, articulación, tiempos metronómicos), utilizando como herramienta metodológica los software *Audacity* y *Sonic Visualiser.*

Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal, en su libro *Investigación Artística en Música: problemas, métodos, experiencias y modelos* (2014), ofrecen las pautas de la práctica interpretativa en la investigación académica con ejemplos de diferentes tesis al respecto. Por su parte, Luca Chiantore, en su artículo Música en rebeldía: investigación artística y activismo historiográfico (2019), propone dialogar de forma creativa con las fuentes escritas y sonoras. Chiantore señala cómo la interpretación puede jugar un rol decisivo, no solo como una simple reproducción de la obra, sino como una fuente de conocimiento de la obra misma, más allá de la partitura, que posee características propias.

La literatura estudiada sobre la investigación artística en este apartado, reflexiona acerca del estudio de la práctica interpretativa como fuente de conocimiento acerca de una obra musical. En ese sentido, en esta investigación se propone realizar un análisis de la tradición interpretativa para tomar decisiones al momento de interpretar la *Suite Venezolana.* Las tesis estudiadas hacen uso de la tecnología por medio de software especializados como herramienta metodológica para desarrollar su análisis.

2.4 Edición crítica e interpretativa de partituras

Como intérpretes, la partitura se convierte en la principal herramienta al momento de abordar una obra musical. En un primer acercamiento, se siguen las indicaciones tanto interpretativas como técnicas dadas por el compositor. Sin embargo, conforme se va avanzando y profundizando en el estudio de la obra, el intérprete toma posición de una forma

crítica, realizando cambios tanto en aspectos técnicos como interpretativos, dando forma a su versión de la misma.

Para sustentar esta postura crítica de la partitura, se consultó el libro de James Grier, *La edición crítica de música: Historia, método y práctica* (1996/2008), así como el artículo La edición crítica de la música para piano en el contexto latinoamericano (2006) de Juan Francisco Sans. Estos últimos textos proveen las herramientas metodológicas necesarias para elaborar la edición interpretativa que se propone con la obra objeto de estudio. En esa línea se revisaron los trabajos realizados por tres profesores de la Universidad de Costa Rica: el libro de Ramonet Rodríguez, *Estudios para guitarra, autores costarricenses* (2008); de Leonardo Gell, su tesis de maestría, *Marvin Camacho y sus tres sonatas dantescas para piano: hacia una propuesta interpretativa* (2017), su libro *Tres Sonatas Dantescas para piano de Marvin Camacho* (2020), así como el libro de Randall Dormond, *Obra Guitarrística Abelardo (lalo) Álvarez: edición crítica de obras escogidas vol. II* (2020), los cuales ejemplifican de manera rigurosa cómo debe realizarse un trabajo académico de esta índole.

En este último apartado y en función de llevar a cabo el tercer objetivo específico de este trabajo de investigación, se analizaron textos, que tratan el tema de la edición crítica e interpretativa de partituras, estos, proveen los fundamentos teóricos y prácticos acerca de que elementos se deben considerar para realizar una edición interpretativa de la *Suite Venezolana*. En esa línea los trabajos realizados por los profesores de la Universidad de Costa Rica, proveen a esta investigación un ejemplo de trabajos publicados en el ámbito académico.

3.UN ACERCAMIENTO A LA *SUITE VENEZOLANA* DE ANTONIO LAURO

En este capítulo de la investigación se procurará realizar un acercamiento a la *Suite Venezolana* desde la contextualización histórico cultural, se profundizará en la vida y obra del compositor, así como en las raíces de la música venezolana que inspiraron al compositor.

3.1 El nacionalismo musical en Venezuela (1920-1960)

Durante la primera mitad del siglo XX, el fenómeno más significativo en el desarrollo social y político de América Latina fue el rápido crecimiento del nacionalismo. Este reafirmó las causas de un entorno socialmente restringido y magnificó sus bases debilitadas, al fortalecer sus vínculos con valores olvidados. La música, como aspecto de la cultura, no pudo escapar a su influencia (Labonville, 1999).

Para Tello (2011), el nacionalismo musical hizo su aparición en América a principios del siglo XX, como resultado de la búsqueda de identidad de los pueblos durante la segunda mitad del siglo XIX. Estas corrientes nacionalistas buscaban crear un arte con sello propio que encontrara sus raíces en la música prehispánica, la canción popular y el folclor. Según el autor, esto no fue exclusivo de un país en particular, pues la idea de crear un arte "nacional" fue un hecho generalizado desde México hasta el cono sur. Según Hernández (2016), durante este periodo los gobiernos impulsaron la construcción de teatros, así como la creación de orquestas sinfónicas nacionales y conservatorios musicales, instituciones dirigidas por músicos y compositores locales que, en su mayoría, habían realizado estudios en Europa. Algunos de estos compositores fueron Heitor Villa-Lobos (1887-1959) en Brasil, Carlos Chaves (1899-1978) y Manuel M. Ponce (1882-1948) en México, Alberto Ginastera (1916-1983) en Argentina y Juan Bautista Plaza (1898-1965) en Venezuela.

De acuerdo con Vidal (2009), el nacionalismo musical venezolano inició al finalizar la Primera Guerra Mundial, con un grupo de compositores que transcribieron y crearon obras originales basadas en temas folclóricos venezolanos, empleando armonía y lenguaje musical del romanticismo e impresionismo europeo. El movimiento tuvo lugar en un momento crucial en el que el país había entrado en un proceso de transformación económica. Tal y como señala Aponte (2008), el cambio en el sistema económico de Venezuela, de agrario a industrial en la década de 1910, provocó una reconfiguración de las estructuras sociales y

culturales del país. La industrialización trajo consigo un nuevo tipo de cultura, en la que las lealtades individuales a la nación se hicieron más evidentes que nunca. La institucionalización de la cultura nacional se produjo no solo dentro del gobierno, a través de políticas estatales de integración nacional, sino también de manera menos formal dentro de las organizaciones sociales.

En ese contexto, ciertos compositores empezaron a tomar importancia y jugaron un rol importante en la formación de una escuela nacional de composición en Venezuela. Algunos de ellos fueron: Vicente Emilio Sojo (1887-1974) —conocido por sus contribuciones a la musicología y la educación musical—, Juan Vicente Lecuna (1899-1954), Juan Bautista Plaza (1898-1965) y José Antonio Calcaño (1900-1978). Todos ellos absorbieron elementos musicales venezolanos en sus estilos, dando como resultado una música académica que recoge rasgos de una tradición musical nacional venezolana (Béhague, 2001).

En la década de 1920, la música venezolana tenía dos características nacionalistas: madrigales venezolanos con títulos, textos o contenidos programáticos y piezas cuyos ritmos o texturas hacen referencia a la música folclórica hispano-venezolana. En esta época, Plaza compuso tres importantes obras nacionalistas, entre ellas se encontraba su *Fuga Criolla* para orquesta de cuerdas (1932), que emplea el ritmo de joropo (Vidal, 2009).

La creación de obras de danza, como el vals venezolano y el joropo (muchas de ellas escritas originalmente para piano), respondieron a una corriente romántica y nacionalista de importantes pianistas, como Teresa Carreño (1853-1917), Federico G. Vollmer (1834-1901) y Ramón Delgado Palacios (1863-1902), entre otros. El joropo y el vals se difundieron rápidamente por todo el país. El primero de estos ritmos constituye un símbolo de identidad nacional y es la manifestación más significativa de la música y la danza de Venezuela (Vidal, 2009).

Para los grupos urbanos, lo nacional en la música se ejemplificó en la tradición del joropo, el género de danza folclórica más difundido de Venezuela. Para los renovadores nacionalistas, el campo ofrecía fuentes de música folclórica sin explotar, que podían elevarse a la categoría de música nacional. Dentro de este marco, el éxito del nacionalismo en la composición de arte en Venezuela dependía de dos condiciones fundamentales: una, que la música se concibiera hábil y creativamente para poseer un alto valor artístico; y dos, que los

venezolanos se reconocieran en la música (Aponte, 2008).

En 1935, el movimiento de la tradición nacional se acentuó con el descubrimiento de un repertorio invaluable de compositores venezolanos de los siglos XVIII y XIX. Estos creadores habían trabajado para lograr grandes obras de una calidad sin precedentes y se convirtieron en un gran ejemplo a seguir. Entendían la estética de sus contemporáneos europeos pero, al mismo tiempo, habían encontrado su propio lenguaje que expresaba el sentimiento de una tradición musical nacional venezolana (Vidal, 2009). Las siguientes generaciones de compositores venezolanos fueron, en su mayoría, estudiantes de Sojo. Según Labonville (2007), estas incluyeron a Evencio Castellanos (1915-1984), Antonio Estévez (1916-1988), Antonio Lauro (1917-1986) e Inocente Carreño (1919-2016). Lauro fue un compositor nacionalista venezolano que siguió cultivando la música folclórica sin debilitar su desarrollo académico. Actualmente, tal y como afirma Bruzual (2020), Lauro es el compositor venezolano que goza de más reconocimiento internacional gracias a su obra para guitarra, que es parte del repertorio universal.

3.2 Vida y obra de Antonio Lauro (1917-1986)

El compositor, guitarrista y profesor Tomás Antonio Lauro Cutroneo nació el 3 de agosto de 1917, en Ciudad Bolívar, al sureste de Venezuela. Sus padres fueron Antonio Lauro Ventura y Armida Cutroneo, ambos inmigrantes provenientes del sur de Italia. Su padre, quien fue barbero, comerciante y músico aficionado, compuso el vals *Mi primogénito* en honor al nacimiento de Lauro (Hernández, 2016). Cuatro años después de la muerte de su padre, en 1922, el compositor y su familia se trasladaron a Caracas, en busca de una mejora económica. Según Bruzual (2020), a pesar de la vocación de Lauro desde muy niño por estudiar música, en un principio su familia rechazó la idea, ya que en ese tiempo era común la idea de que el músico no tenía futuro y la guitarra era, principalmente, cosa de bohemios y borrachos.

En 1930, Lauro inició sus estudios musicales a escondidas de su familia, en la Escuela de Música y Declamación (hoy Conservatorio José Ángel Lamas). Después de haber tenido tres años de formación en piano con Salvador Llamozas (1854-1940), se le presentó la oportunidad de trabajar en la Radio Caracas Broadcasting, como guitarrista acompañante. Gracias a esto, afirma Bruzual (2020), Lauro llegó a ser considerado el guitarrista popular

más importante del país en esa época. La llegada de Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) a Venezuela, en 1932, causó gran revuelo y fue una revelación para el nacimiento de la guitarra venezolana. Fue gracias a que Lauro escuchó a Mangoré por la radio, que decidió iniciar sus estudios de guitarra con Raúl Borges, en 1934, cuando recién se abría la cátedra de ese instrumento (Bruzual, 2020).

Para 1935, y gracias a su trabajo en la radio, surgió la idea de formar un grupo vocal-instrumental llamado Los Cantores del Trópico, cuyo principal propósito era promover la música venezolana. El grupo estaba conformando por Eduardo Serrano (1911-2008), Marco Tulio Maristany (1916-1984), Manuel Enrique Pérez Díaz (1918-1984) y Lauro. Con Los Cantores del Trópico, Lauro realizó grabaciones y giras exitosas por Venezuela y otros países de Latinoamérica, como Colombia, Perú, Ecuador y Chile. Según Izcaray (1996) es durante este periodo que empezaron a surgir sus primeras composiciones para guitarra, como el famoso vals *Natalia* (1939). En 1942, al retorno de la gira de Los Cantores del Trópico, abandonó el grupo para retomar sus estudios de composición con Sojo y es en esta etapa que compuso su poema sinfónico Cantaclaro (1948), entre otras obras sinfónicas y corales. Lauro se convirtió en profesor y percusionista de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, en 1950, de la cual fue nombrado presidente en 1959 (Zea, 1986).

Durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1914-2001), la cual, se extendió desde 1952 hasta 1958, Lauro, quien era demócrata, fue encarcelado por varios meses durante el año 1952. Siendo preso político, compuso la *Suite Venezolana* para guitarra y su *Sonata para Guitarra* —según Bruzual (2020)—, sus dos obras más importantes para ese instrumento. Lauro ganó el Premio Vicente Emilio Sojo en tres ocasiones (1948, 1955 y 1956) por sus composiciones: el poema sinfónico *Cantaclaro* (1948), la suite sinfónica *Giros Negroides* (1955) y su *Concierto para guitarra y orquesta*, este último compuesto en 1956 y estrenado por el mismo compositor (Bruzual, 2020).

En 1958, Lauro creó el grupo coral Madrigalistas de Venezuela, cuyo propósito era interpretar música renacentista italiana y música folclórica tradicional venezolana. Para 1969, formó un trío de guitarras llamado Trío Raúl Borges, en honor a su profesor de guitarra. De 1980 a 1982 se embarcó en una gira de conciertos en solitario con actuaciones en diferentes lugares de París, incluida una actuación en el Wigmore Hall de Londres, donde fue invitado por los reconocidos guitarristas John Williams (n. 1941) y Paco Peña (n. 1942)

(Vidal, 2009).

En 1981, se inauguró un concurso internacional de guitarra dedicado a su trabajo, en Alessandria, Italia. En 1985, Lauro recibió el Premio Nacional de Música, el reconocimiento más importante de Venezuela. Murió en 1986 a la edad de 68 años y es considerado un compositor de gran importancia, ya que sus obras para guitarra se pueden comparar con las del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos y el paraguayo Agustín Barrios Mangoré (Vidal, 2009).

La obra musical de Lauro está inmersa en lo que se ha denominado La Escuela Nacionalista Venezolana (Izcaray, 1996). Como mencionamos anteriormente sus principales maestros fueron Salvador Llamozas (piano), Raúl Borges (guitarra), Vicente Emilio Sojo (técnicas compositivas) y Juan Bautista Plaza (historia y estética de la música), todos exponentes de esta corriente nacionalista. Las obras de Lauro se inspiran, tanto en el estilo romántico europeo, como en el popular del vals venezolano (Bruzual, 2020). Según Vidal (2009), Lauro creía que el folclor era la inspiración y la raíz de sus obras, pues estaba convencido de que los compositores debían asimilar el folclor de forma natural, para así expandir sus fronteras y transmitir su esencia. Lauro propuso combinar el arte culto y la expresión popular, lo que únicamente podría hacer un músico que hubiese vivido ambas experiencias. Ese autor afirma que Lauro encontró en el nacionalismo una defensa contra los movimientos de alienación de los países desarrollados. El propio compositor expresó: "Me he propuesto cultivar el nacionalismo, primero, por el verdadero placer de hacerlo, y segundo, por un mayor placer de molestar a los enemigos de mi ciudadanía" (Bruzual, 1995, como se citó en Vidal, 2009, p. 32).

Lauro separó su obra en dos categorías, a partir de sus características armónicas: "Creo que mi estilo podría clasificarse en dos: el tonal tradicional en mis danzas, logrado con especial intención o esfuerzo; y un estilo politonal, que es impresionista." (Bruzual, 1995, como se citó en Vidal, 2009, p. 34). Su lenguaje armónico tonal tradicional se caracteriza por la sencillez armónica que los músicos de la época denominaban "Calle Real", el cual se basa en el uso de acordes de Tónica y Dominante. Por su parte, las obras politonales consisten en una mayor riqueza armónica. Lauro utilizó este término para explicar que en estas composiciones no había un centro tonal claro, prevalecía un carácter modulatorio, con cromatismos constantes (Zea, 1986, p. 23). El compositor afirmó en una entrevista realizada

por su discípulo Luis Zea lo siguiente: "Utilizo ese término porque la música no está sujeta a la jerarquía tradicional de relaciones armónicas creadas por un centro tonal, y porque hago uso de conexiones de acordes no tradicionales y resoluciones inesperadas." (Zea, 1986, p. 23).

Para Bruzual (1995), quien es su biógrafo oficial, el estilo compositivo de Lauro se puede dividir en cuatro etapas. La primera, empírico-popular tradicional (1934 a 1942), de indudable y profunda vitalidad nacional, dada su actividad como músico popular en la radio. Destaca el vals, como centro de esa búsqueda estilística y de nacionalidad musical. Entre sus principales obras durante esta etapa destacan: *Petronila* (1936), *Merengue* (1940), primeros tres valses para guitarra (1938 al 1942), *El Marabino* (1940-1942), así como sus primeras obras y arreglos para los Cantores del Trópico.

La segunda, una etapa académica (1944-1956), en donde Lauro utilizó formas clásicas como la fuga, la suite, la sonata y la pavana, vinculándolas con otras formas nacionales. La mayoría de las obras de este período son politonales, entre las cuales encontramos: *Fugas* (1944), *Pavana al estilo de los antiguos vihuelistas* (1947), *Marisela para arpa* (1949), *Suite Venezolana para piano* (1950), *Suite Venezolana* y *Sonata para Guitara* (1951-1952).

Su tercera etapa de madurez (1956-1976) incluye el inicio de la difusión internacional de su música, así como las publicaciones de sus obras, gracias a la colaboración con el guitarrista Alirio Díaz. En este tercer período, Lauro utilizó ambos estilos, tradicional-tonal y politonal, momento en el que compuso sus últimos valses venezolanos. Entre sus principales obras en esta tercera etapa destacan: *Yacambú (Valse n. 4)* (1955), *Seis por derecho* (1967), *Variaciones sobre una canción infantil* (1967), *El Niño* (1971) y *Tríptico* (1974-1978).

La cuarta etapa se extiende a lo largo de los últimos años de vida del compositor (1977-1986), en la cual marcó su consagración internacional, pues se le dedicaron numerosos homenajes, tanto en Venezuela como fuera de ella, en los cuales actuó como intérprete de sus obras. Se interesó cada vez más por la música antigua, también retomó y concluyó obras de etapas anteriores (Bruzual, 1995). Destacan en este periodo obras como: *Pavana y fantasía para guitarra y clavecín* (1976), *Suite homenaje a John Duarte* (1981), *Romanza* (1982), *María Carolina* (1983), *4 Estudios en imitaciones*, (1985) y *Pasaje Aragüeño*

(publicada póstumamente).

3.3 Elementos musicales del nacionalismo venezolano

Cuando escuchamos la música de los compositores más importantes a través de la historia, podemos apreciar determinadas características en la música que nos permiten distinguir a unos de otros. Es así como lo primero que determinamos es el estilo, entendiendo este como las particularidades del periodo histórico. Seguidamente, profundizamos en las características que definen a cada compositor, con el fin de identificar cuáles elementos utiliza el compositor para mostrar su discurso musical: la construcción melódica, el desarrollo armónico, la estructura formal y las articulaciones (Gell, 2017).

Al respecto, Jean LaRue (2009) define el estilo musical como:

> ...la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal… Por extensión, podemos también percibir el particular estilo de un grupo de piezas a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones; por lo demás, el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales. (LaRue 2009, xii).

Con base en las ideas de Gell (2017) y LaRue (2009), los elementos que se presentarán a continuación fueron utilizados por Lauro en su *Suite Venezolana*. Estos contribuyen directamente a la conformación de su estilo musical.

3.3.1 Características generales

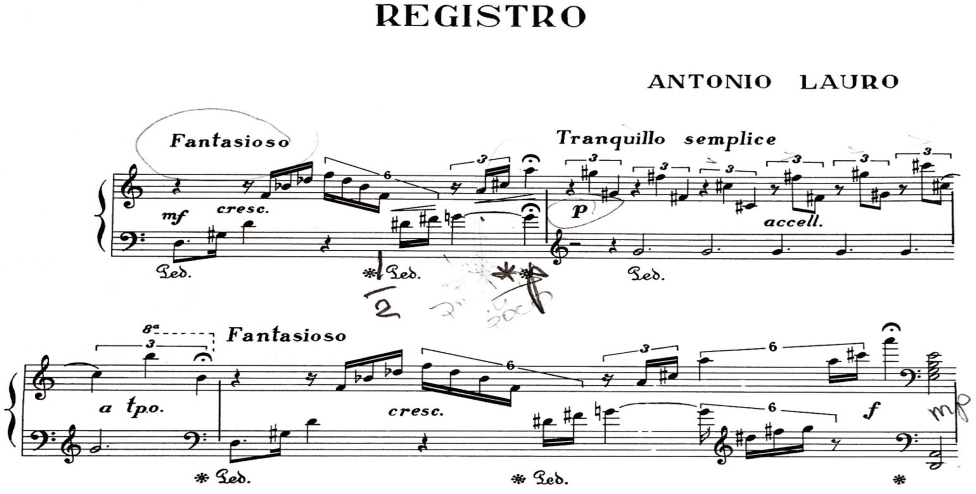
La música venezolana como muchos en países de América del Sur, combina tres áreas étnicas generales: indígena, española y africana. Entre los instrumentos más identificables para el folclore y la música criolla (música popular) en Venezuela, se encuentran las maracas, el cuatro (una versión venezolana de una pequeña guitarra) y el arpa llanera (Vidal, 2009).

Las regiones costeras del norte tienen una marcada influencia de la música negra, similar a la música de las Antillas del Caribe. Las regiones centrales, los Llanos tienen la marcada influencia de los ritmos españoles. La región noreste muestra la influencia de las

islas de habla inglesa de Trinidad y Tobago. En el sector occidental de Venezuela se encuentran bailes folclóricos como el Tamunangue, con una mezcla de elementos españoles, africanos y autóctonos presentes en su colorida y complicada coreografía (Izcaray, 1996).

Esta mezcla racial provocó una gran variedad nuevos ritmos, bailes y géneros que nacieron de la inspiración popular. Tal es el caso del llamado *Registro,* una práctica que hacen los guitarristas populares para calentar, según expresó el propio Lauro (1981). Él ha sido el único compositor en hacer de esta práctica informal de los músicos populares, el material de trabajo para crear un movimiento que sustituye al preludio de una suite. Su *Suite Venezolana para piano* (1950) y su suite orquestal *Giros Negroides* (1955) también inician con un *Registro* (ver ilustración 1).

Ilustración 1: *Suite Venezolana para piano / Registro /* Sistemas 1-2. (Ediciones del Ministerio de Educación. Departamento de publicación. Caracas, 1965).

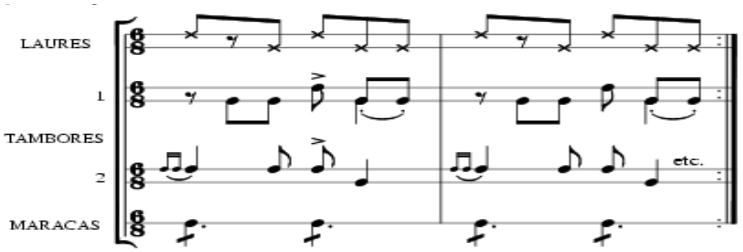


Por su parte, las influencias africanas son especialmente dominantes en las regiones costeras, como el Estado de Miranda, principalmente en la región de Barlovento; las ciudades de Caucagua, Curiepe, Higuerote y Río Chico, en la costa central de Venezuela; y en los estados de Yaracuy, Zulia y Distrito Federal, donde las poblaciones son predominantemente negras (Guido, 2001). Las principales características que definen la música afro-venezolana, según Ramón y Rivera (1962), son la estructura responsorial, frases melódicas cortas construidas sobre combinaciones repetidas de terceras y cuartas y, en menor medida, quintas y sextas, y una línea vocal que a menudo es métricamente libre y melódicamente

independiente del acompañamiento regular. A su vez, el acompañamiento puede estar compuesto por figuras únicas, birritmos o polirritmos, donde el primero resulta de la ejecución (variada) de un solo patrón rítmico, binario o ternario.

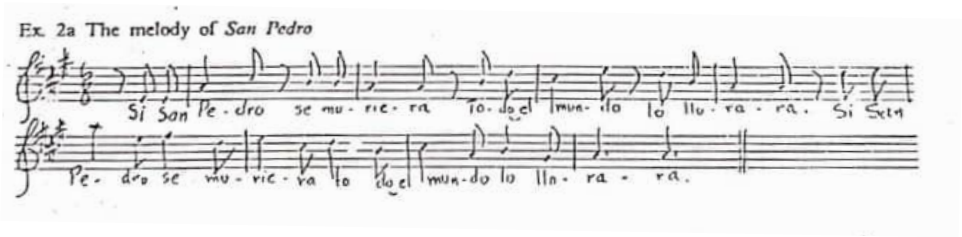
En este tipo de música se pueden encontrar síncopas, ritmos cruzados y contrastes ocasionales de acento, especialmente cuando se tocan más de dos tambores, o cuando se añaden más percusiones con maracas u otros idiófonos (Guido, 2001). Los polirritmos resultan del contraste de acentos producidos por un tambor que improvisa libremente contra los patrones rítmicos básicos regularmente acentuados de otros tambores o del uso de diferentes fórmulas rítmicas dentro del mismo compás. (ver ilustración 2).

Ilustración 2: *Ritmos Afro-venezolanos* / Transcripción de L. Ramón y Rivera (Groove Music Online, 2001)



A su vez, en Venezuela, dadas las dificultades encontradas por la iglesia católica para tratar de convertir a la población local, se vio obligada a aceptar, dentro de ciertos límites, los rituales y creencias, tanto de los negros como de los indígenas. Al igual que en otros países de América Latina, la población negra continuó adorando a sus propias deidades, pero las fusionaron con los santos católicos: así se dirigieron las ceremonias realizadas hacia los dioses de la fertilidad, la lluvia o la naturaleza, a formar parte de una fiesta católica. Debido a que originalmente a las personas negras solo se les permitía tener uno o dos festividades por año, combinaban los atributos de varias deidades africanas en un santo, es decir, San Juan, San Pedro, San Benito o San Antonio (Guido, 2001). A finales del siglo XX, en los pueblos, las cofradías aún organizaban fiestas con bailes y cantos tradicionales en honor a los santos católicos, como por ejemplo el canto de *San Pedro* (ver ilustración 3).

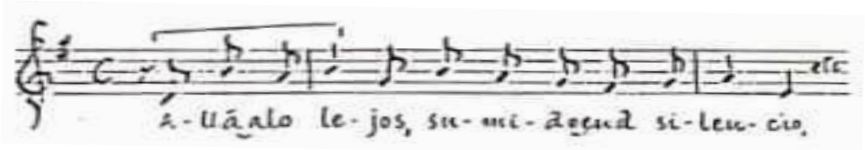
Ilustración 3: *La melodía de San Pedro* / Transcripción de Luis Zea (Guitar International, 1987)



Por su parte, las fuentes culturales europeas se convirtieron en la base de la música folclórica venezolana, en la que predominaron claramente los rasgos españoles. Desde los primeros años de la conquista, vihuelas y guitarras, escalas, armonías, ritmos, fórmulas cadenciales y convenciones dinámicas de origen europeo, se abrieron paso en Venezuela. Por tanto, la música hispano-venezolana se puede dividir, a grandes rasgos, en géneros según su función, como canciones infantiles, canciones de trabajo, música religiosa, cuasirreligiosa, festiva y fúnebre (Guido, 2001).

Dentro de estos géneros, el término galante se aplica a un repertorio de canciones de amor, de origen europeo, en alabanza a la mujer: madre, esposa o amada. Puede cantarse ante una ventana por la noche, como una serenata medieval, o en un salón como entretenimiento. Los ejemplos anteriores encontrados en Venezuela son melodías breves y simples, similares a sus prototipos europeos, tal es el caso de la canción *La Tumba,* que según Zea (1987) es el lamento del poeta a la muerte de su amada (ver ilustración 4). El acompañamiento de guitarra comprendía desde simples arpegios hasta trémolos, así como el uso de armonías modificadas, siguiendo las modas operísticas italianas. La estructura de la canción también se modificó, mediante la incorporación de contrastes temáticos con modulaciones a tonos vecinos y *da capo*. El uso del *rubato*, frases fragmentadas y otros efectos románticos caracterizaron este tipo de canto, que fue popular durante poco más de un siglo, hasta alrededor de 1920 (Guido, 2001).

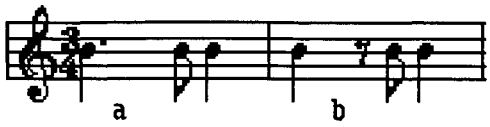
Ilustración 4: *Melodía de La Tumba* / cc. 1 a 3 / Transcripción de Luis Zea (Guitar International, 1987)



Por su lado, el valse[4] se hizo popular en Venezuela después de la Guerra de la Independencia (1811-1824). Existía una tendencia artística entre el romanticismo y la preferencia por una forma autóctona. La versión nacional en desarrollo del vals comenzó a evolucionar hacia dos patrones estilísticos diferentes. Uno estaba asociado con los aristócratas, que fue creado por compositores adinerados con formación académica, quienes usaban el piano como su instrumento principal. El otro era el estrato popular de la sociedad, generalmente amantes de la música, que componían solo melodías y solían dejar el acompañamiento a la improvisación. Este acompañamiento se interpretaba con instrumentos tradicionales, como el cuatro, la guitarra y el tiple (Izcaray, 1996).

El compositor Vicente Emilio Sojo, recopiló numerosos valses y canciones populares, armonizándolos y transcribiéndolos para piano. El valse venezolano se diferencia del vals vienés por la inclusión de ritmos criollos, elementos de danzas españolas en métrica de 6/8, síncopas de origen africano e indígena y el uso de un acompañamiento que consta de un ritmo principal: una negra punteada o negra y silencio de corchea, seguida de una corchea y una negra (ver ilustración 5), que se ve con mayor frecuencia en la mano izquierda cuando se interpreta el vals en el piano (Vidal, 2009).

Ilustración 5: Figuras de acompañamiento tradicionales del vals venezolano (Vidal, 2009)



3.3.2 Elementos del nacionalismo musical venezolano presentes en la **Suite Venezolana** *de Antonio Lauro*

La *Suite Venezolana* es la obra más representativa de Antonio Lauro, dentro de su catálogo para guitarra sola. Fue escrita en su segunda etapa compositiva (etapa académica), cuando estuvo preso entre 1951 y 1952, durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (Vidal, 2009). Tal y como explicó el mismo Lauro en un concierto que ofreció en Puerto Cabello, en 1981 (25:30):

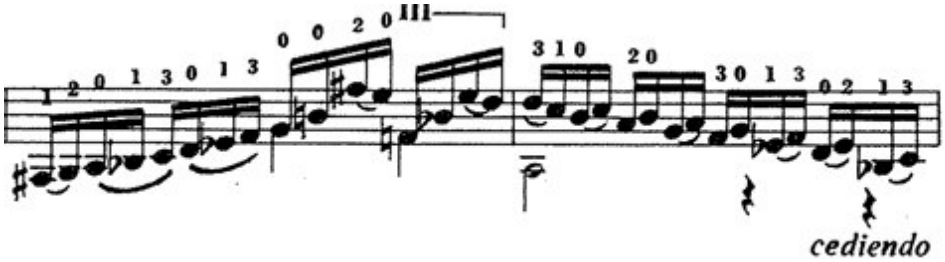
[4] Valse es como se le llama al Vals venezolano.

> La suite viene de la palabra francesa que significa serie, colección, orden, sucesión... En música se aplica a una sucesión de danzas. Por ejemplo, la suite antigua estaba compuesta por *Allemanda-Courante-Bourrée-Giga*. Se podría decir que una suite es lo que hoy hacen en un baile un conjunto o una orquesta, que toca diferentes danzas... El romanticismo fue una época de muchas innovaciones, tanto en la música como en el arte en general. Se hicieron suites con danzas de cada región, por ejemplo: una suite de danzas españolas donde entraba la jota y el bolero español. En Venezuela puede conformarla un joropo, una canción, un valse, un merengue, ya que todos esos ritmos pueden entrar en una suite venezolana (Lauro, 1981, 25:30)[5].

La *Suite Venezolana* es una mezcla de una forma musical tradicional europea, la suite barroca, combinada con elementos nacionalistas. Consta de cuatro movimientos, cada uno de ellos basado en algunos elementos de la música folclórica venezolana. El primer movimiento, *Registro*, fue un término utilizado en todas las suites de Lauro, como es el caso de la *Suite Venezolana para piano* (1950). Lauro afirmó en una entrevista realizada por su alumno Luis Zea (1986), que con el primer movimiento que llamó *Registro* pretendió evocar la forma en que los guitarreros registraban la guitarra. Según Lauro, ellos fueron los que prácticamente inventaron esa palabra. *Registro* es lo que hace el instrumentista para calentar: usa escalas, arpegios o pasajes de gran virtuosismo para llamar la atención de la gente. El compositor aseguró que lo que ha hecho es elaborar esta idea y transformarla en un movimiento de su suite. Vidal (2009), afirma que Lauro fue el único compositor que utilizó exclusivamente esta forma, ya que no fue empleada por ningún otro compositor venezolano. Como se observa en la ilustración 6, combina diferentes fórmulas de escalas y arpegios, lo cual le da ese carácter virtuosístico.

[5] El concierto puede consultarse en https://www.youtube.com/watch?v=UmE3DqUX7Lc&t=1718s

Ilustración 6: *Suite Venezolana / Registro /* cc. 7-8 (Broekmans & Van Poppel B.V.,1963)



El segundo movimiento, *Danza Negra*, incluye melodías y ritmos característicos de la música afrocaribeña, específicamente de la región de Barlovento, en la costa de Yaracuy (Zea, 1986). Lauro (1981) afirmó que en este movimiento se pueden escuchar temas interpolados de una canción folclórica llamada *El San Pedro* (ver tema de *El San Pedro* en la ilustración 3) propia de esa región. Este tema aparece en los compases 14-17, en modo menor en la voz superior (ver ilustración 7). También afirma que la obra tiene un carácter muy percusivo, con rimas y acentos sincopados de la métrica de 6/8, evocando el tambor de esa danza. Los primeros compases, del 1 al 4, sugieren el ritmo del tambor en 6/8 (ver ilustración 8).

Ilustración 7: *Suite Venezolana / Danza Negra /* cc. 14-17 (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963)

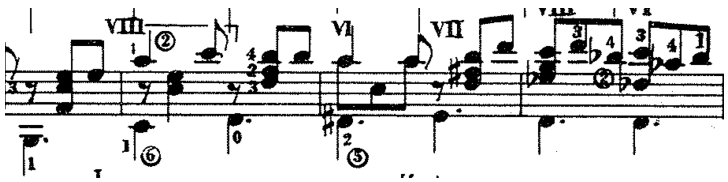
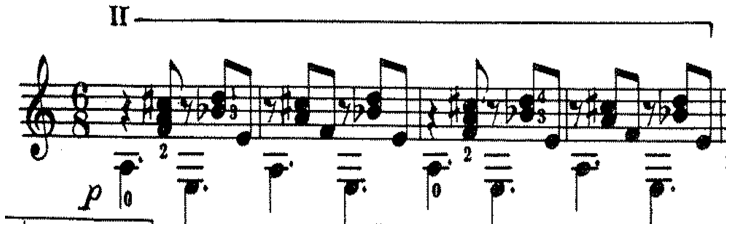


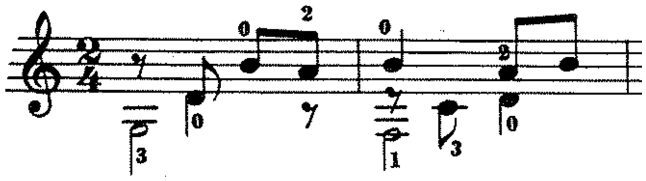
Ilustración 8: *Suite Venezolana / Danza Negra /* cc. 1-2 (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963)



El tercer movimiento se titula *Canción* y se basa en la canción lenta, romántica de serenata. Estas canciones sentimentales fueron populares en Venezuela durante el siglo XIX y principios del XX. Según Zea (1986), Lauro se refirió a este movimiento como una canción que evoca la típica serenata venezolana. La *Canción* hace uso de la melodía de *La Tumba*, que fue popular en su país, considerada un lamento del poeta por la muerte de su amada, como podemos observar en los compases 1 y 2 de la *Canción* (en la ilustración 9, ver el

motivo principal que Lauro elabora durante la obra). Por su parte, en la ilustración 4, ver melodía original de *La Tumba.*

Ilustración 9: *Suite Venezolana / Canción /* cc. 1-2 (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963)



El cuarto movimiento se titula *Vals* y es uno de los valses venezolanos más complejos de Lauro en su estilo politonal. El compositor lo describió como un vals típico con la combinación simultánea de 3/4 y 6/8, tan característica del valse venezolano y el joropo (ver ilustración 10). Adicionalmente, el *Vals* recuerda de forma cíclica temas, motivos y armonías de movimientos anteriores, siendo este un caso único de diseño simétrico entre los valses de Lauro (Zea, 1987). Por ejemplo, en la segunda sección, el compositor utiliza material temático de la *Tumba* que usó en el tercer movimiento (ver ilustración 11).

Antes de iniciar su concierto en Puerto Cabello, en 1981, Lauro expresó: "Lo único que quiero advertir, para no alargar mucho, es que las armonías de esta *Suite* son más modernas, no son el estilo ese tradicional de los otros valses, sino armonías más nuevas, sin llegar a ser demasiado modernas" (29:50). Así es como Lauro describe su lenguaje politonal al público en general.

Ilustración 10 : *Suite Venezolana / Vals /* cc. 42-45 (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963)

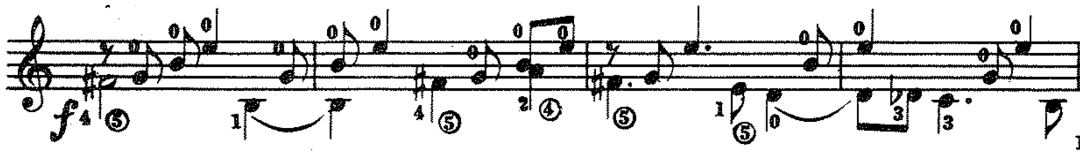
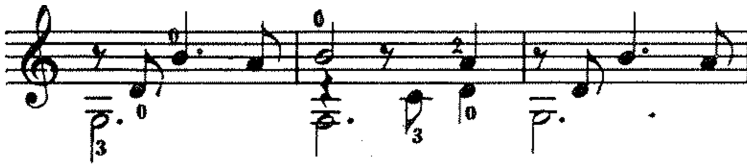


Ilustración 11: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 67-69. (Broekmans & Van Poppel B.V., 1963)



Como se ha mencionado anteriormente, Lauro fue un compositor que tomó elementos de la música popular y los llevó a un lenguaje académico. Por tanto, es fundamental para el

intérprete de esta música, conocer cuáles son las raíces de estos elementos populares que inspiraron al compositor, entendiendo que, Lauro no solo citó esta música en sus obras, sino que él vivió y fue partícipe directo en la música popular y folclórica venezolana (Bruzual, 2020). En el siguiente capítulo se hará referencia a cómo estos elementos (los ritmos y motivos) son abordados por la tradición interpretativa, la cual provee información relevante para la interpretación de la obra. Esto se realizará mediante el análisis contrastado de tres grabaciones, incluyendo la del propio compositor.

4. PROPUESTA DE EDICIÓN INTERPRETATIVA DE *LA SUITE VENEZOLANA* DE ANTONIO LAURO

Luego de determinar los elementos del nacionalismo musical venezolano que Lauro empleó en la construcción discursiva de su *Suite Venezolana,* se hará referencia a cómo se abordarán dentro de esta propuesta de edición interpretativa de la partitura, la cual, tomará en cuenta la práctica artística por medio del análisis de tres registros sonoros.

4.1 Análisis de la tradición interpretativa

En este capítulo se realizará un análisis de la tradición interpretativa de la obra objeto de estudio, por medio de tres grabaciones sonoras que constituyen referentes. Esto permitirá tomar en cuenta la información que emana de los registros sonoros para la realización de este trabajo de investigación.

Hasta hace pocas décadas, la musicología se ha enfocado en el estudio del legado de los compositores, lo cual ha fomentado el culto a las partituras. Las interpretaciones musicales han recibido poca atención en el mundo académico, ya que son consideradas simples reproducciones sonoras del texto musical (Díez, 2014). Para Leech-Wilkinson (2009), las interpretaciones musicales recrean más la obra musical de lo que se ha pensado. La tradición interpretativa ha influido en nuestra forma de pensar acerca de las obras durante largos períodos de tiempo, pues, para ese autor, los intérpretes tienen cosas que enseñarnos acerca de las obras musicales, que son igual de interesantes y verdaderas que los comentarios de los análisis tradicionales del texto musical. En ese sentido, Chiantore (2019), afirma que, "…la interpretación puede jugar un rol decisivo, y no como extensión e ilustración del discurso musicológico, sino como creadora de un conocimiento con características propias…" (p. 14).

Las interpretaciones de la *Suite Venezolana* elegidas para esta investigación son las siguientes:

- Antonio Lauro, durante un concierto en Puerto Cabello (Ricardo Mata, 1981)[6]
- Jesús Castro Balbi, en su disco *Antonio Lauro, Venezuelan Waltzes, Sonata,*

[6] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=UmE3DqUX7Lc&t=1765s

Tríptico, Suite and variations (Etcétera, 1991)[7]

- Ricardo Iznaola, en su disco *Música Venezolana en guitarra* (Promus, 1973)[8].

Castro Balbi (n. 1951) es un guitarrista peruano con una larga carrera como concertista. En 1972, se graduó del Conservatorio Nacional de Música del Perú, en Lima. Fue el primer guitarrista que obtuvo en España el título de "Doctor en Música, Profesor de Guitarra", en el Conservatorio Nacional de Alicante, en 1975. A mediados de la década de 1970 obtuvo el primer premio de numerosos concursos internacionales de guitarra: Alirio Díaz (Venezuela), Francisco Tárrega y Andrés Segovia (estos dos últimos en España). Durante su estancia en Venezuela recibió clases con Antonio Lauro (Université Musicale Hourtin Médoc, 2014).

Por su parte, Iznaola nació en Cuba, en 1949, y estudió guitarra en Venezuela y España. En una entrevista realizada por Bruzual (2005), Iznaola relata su experiencia en Venezuela, donde recibió clases con Alirio Díaz y Antonio Lauro. Cuenta con una producción discográfica dedicada a la música venezolana, siendo el guitarrista que realizó la primera grabación de la *Sonata* de Lauro (Iznaola, s/f).

Lauro, además de ser el compositor de la obra, llegó a ser considerado uno de los guitarristas más importantes de Venezuela. Si bien dejó de lado su carrera de intérprete para dedicarse a la composición, retomó el estudio de la misma mientras fue preso político en 1951 y 1952. Posteriormente realizó importantes giras, tanto dentro como fuera de Venezuela interpretando su obra (Hernández, 2016).

El análisis comparativo de grabaciones sonoras que se expone a continuación se realizó por medio de la escucha crítica, así como con el apoyo del software *Audacity*, que ofrece la posibilidad de observar la onda sonora en los gráficos que se apreciarán más adelante. Con esta herramienta metodológica se propone analizar las diferencias existentes entre las interpretaciones antes mencionadas, teniendo en cuenta aspectos de interpretación, como el *tempo*, la dinámica y la agógica, con el fin de recabar información valiosa que no se encuentra plasmada en el texto musical.

[7] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=mm3tzDO13JM
[8] Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=VT_0JbvWPZU

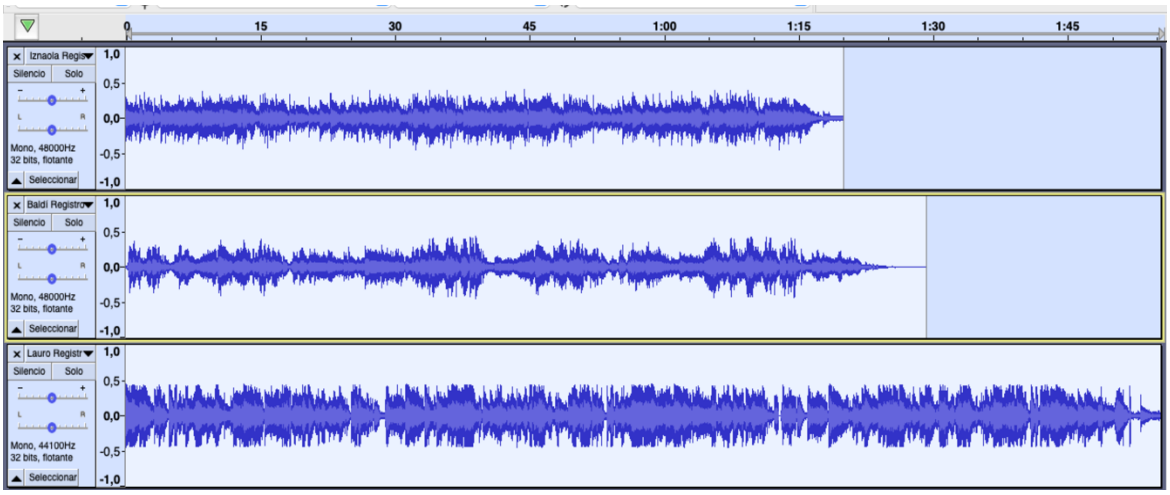
4.1.1 Registro

Sobre el *Registro*, se puede observar en la tabla 1 que la versión de Lauro tiene una considerable diferencia de *tempo*, respecto de las otras dos interpretaciones, siendo la de Iznaola la más virtuosística y de carácter brillante. Como se observa en la ilustración 12, es la versión de Iznaola la que posee un menor rango dinámico. Por su parte, Lauro hace más contraste entre las frases, por lo que se toma las mayores libertades en el uso de la agógica. La versión de Castro Balbi es la que más se apega a las indicaciones de la partitura, con un mayor contraste tímbrico, entre metálico y dulce.

Tabla 1: Tempo metronómico, duración total, dinámica e intensidad de cada una de las grabaciones / *Suite Venezolana / Registro.* Elaboración propia.

Intérprete	***Tempo*/Duración**	**Dinámica /intensidad**
Ricardo Iznaola	♩ = 98 / 1:20	No realiza cambios bruscos de intensidad.
Jesús Castro Balbi	♩ = 96 / 1:27	Mayor contraste dinámico, cambios en el timbre (metálico y dulce).
Antonio Lauro	♩ = 77 / 1:56	No hay cambios bruscos, pero sí una mayor fluctuación en el uso de la dinámica a nivel general.

Ilustración 12:Visualización de las grabaciones de la *Suite Venezolana / Registro* en *Audacity*. Representación gráfica de la onda sonora



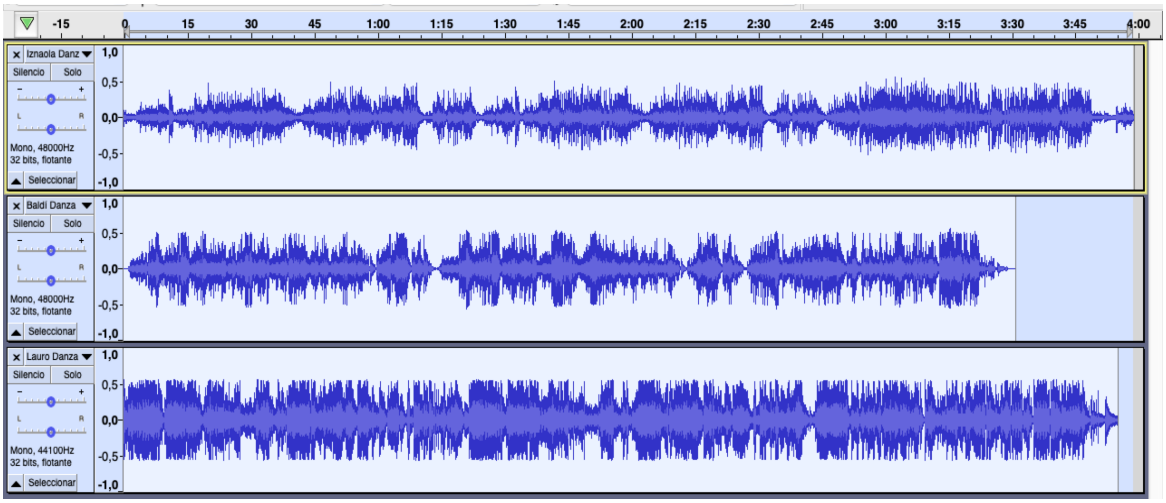
4.1.2 Danza Negra

Como se puede observar en la tabla 2, Iznaola y Lauro interpretan la obra a un *tempo* muy similar, mientras que Castro Balbi la interpreta considerablemente más rápida. El timbre de Iznaola es brillante, Castro Balbi realiza un mayor contraste tímbrico, mientras que Lauro muestra un sonido dulce y oscuro. En la grabación de Lauro se nota un especial acento en la síncopa del final de la frase, marcando de esta forma la métrica en 6/8. Estos acentos no se escuchan tan marcados en los otros dos intérpretes. En la ilustración 13 se observan las fluctuaciones de la onda sonora marcadas por el uso de la dinámica de los intérpretes.

Tabla 2: *Tempo* metronómico, duración total, dinámica e intensidad de cada una de las grabaciones / *Suite Venezolana / Danza Negra*. Elaboración propia.

Intérprete	***Tempo*/duración**	**Dinámica /intensidad**
Ricardo Iznaola	♩. = 96 / 3:55	Fluctuaciones de dinámica por la acentuación de ciertas notas.
Jesús Castro Balbi	♩. = 110 / 3:30	Constante con mayor contraste hacia el final de las secciones de la obra.
Antonio Lauro	♩. =89 / 3:55	Constante, sin cambios bruscos abarcando el *mp* al *f.*

Ilustración 13: Visualización de las grabaciones de la *Suite Venezolana / Danza Negra* en *Audacity*. Representación gráfica de la onda sonora.



4.1.3 Canción

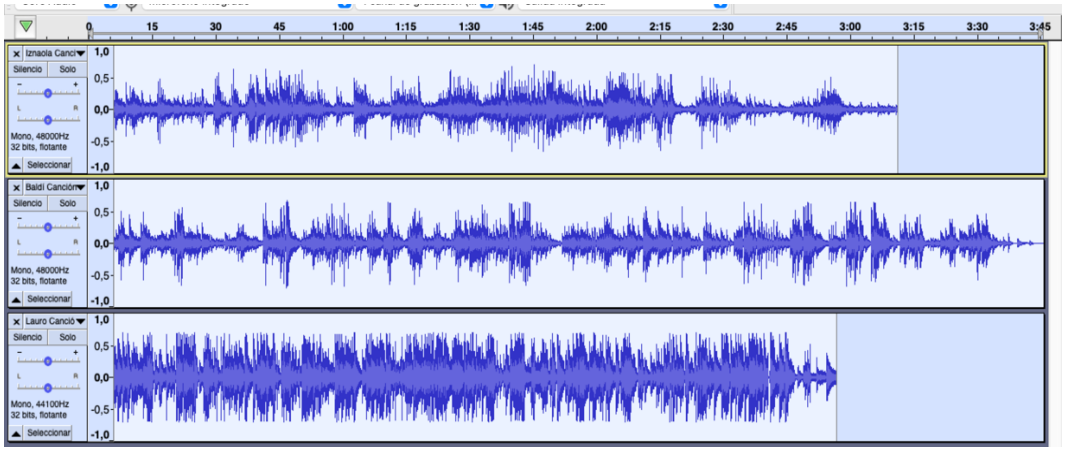
En la *Canción,* contrastando con los dos movimientos anteriores, Lauro hace uso de un *tempo* más rápido. La versión de Castro Balbi es reconociblemente más lenta, con un sonido más oscuro y romántico, características que impiden un movimiento melódico orgánico, de ahí que abuse un poco del *vibrato*. Iznaola, por su parte, muestra un sonido más brillante y, en general, poco rango dinámico. La versión de Castro Balbi, en cambio, muestra un sonido más oscuro y romántico (ver tabla 3). La ilustración 14 muestra las secciones de

la obra donde los intérpretes utilizan un mayor rango dinámico. Esto es un poco más difícil de apreciar en la grabación de Lauro, ya que la calidad de la grabación no es la mejor.

Tabla 3: *Tempo* metronómico, duración total, dinámica e intensidad de cada una de las grabaciones / *Suite Venezolana / Canción.* Elaboración propia.

Intérprete	***Tempo*/duración**	**Dinámica /intensidad**
Ricardo Iznaola	♩ = 60 / 3:11	Poco rango dinámico, con un sonido brillante.
Jesús Castro Balbi	♩ = 50 / 3:46	Marcado rango dinámico, contrastante con un sonido dulce y oscuro.
Antonio Lauro	♩ = 70 / 2: 57	De *pp* a *f* con una clara conducción melódica, se exageran las dinámicas.

Ilustración 14: Visualización de las grabaciones de la *Suite Venezolana / Canción* en *Audacity*. Representación gráfica de la onda sonora.



4.1.4 Vals

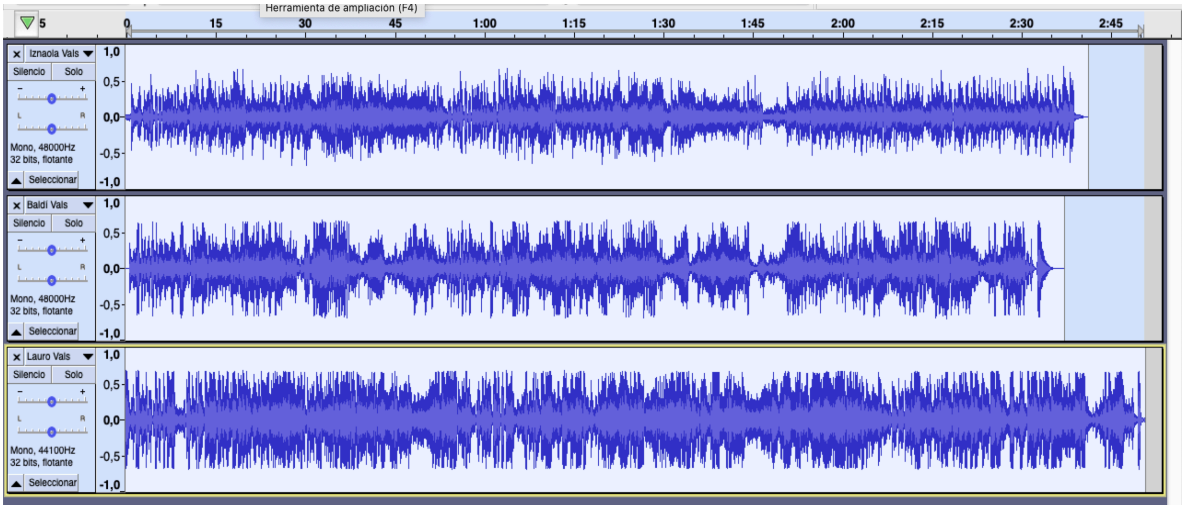
Es el movimiento que muestra una mayor similitud a nivel de *tempo* por parte de los tres intérpretes, siendo la versión de Castro Balbi la más rápida, ya que experimenta una aceleración, principalmente en la segunda parte. La onda muestra mayores fluctuaciones en la dinámica, acorde con los finales de cada sección. Especialmente al inicio, se percibe en

Lauro un carácter rítmico y elegante con un *tempo* más lento. Por su parte Castro Balbi lo interpreta más rítmico y virtuosístico, perdiendo con esto la claridad en el fraseo en algunas secciones. Iznaola, en cambio, utiliza un sonido más brillante y con menor rango dinámico (ver tabla 4).

Tabla 4: *Tempo* metronómico, duración total, dinámica e intensidad de cada una de las grabaciones / *Suite Venezolana / Vals*. Elaboración propia.

Intérprete	***Tempo*/duración**	**Dinámica /intensidad**
Ricardo Iznaola	𝅗𝅥. = 58 / 2:40	No hay cambios abruptos, los matices marcan las diferentes secciones.
Jesús Castro Balbi	𝅗𝅥. = 62 / 2:37	Mayor contrastante entre cada sección, uso de contraste tímbrico, dulce y metálico
Antonio Lauro	𝅗𝅥. = 52 / 2:45	Se mantiene contante no mayores cambios, menor rango dinámico que los otros intérpretes.

Ilustración 15: Visualización de las grabaciones de la *Suite Venezolana / Vals* en *Audacity*. Representación gráfica de la onda sonora.



Comparar y analizar las interpretaciones de tres grandes guitarristas de una misma obra nos lleva a concluir que cada intérprete tiene una concepción personal de la misma. Una versión más virtuosística y brillante de Iznaola, los contrastes en el timbre y en la agógica de Castro Balbi, y la versión más mesurada en el *tempo* y con mayores movimientos en la agógica de Lauro. Tal y como afirma Chiantore:

> La afinación, la precisión rítmica, la simultaneidad de los sonidos, el control de la dinámica, no son realidades absolutas: dentro del propio marco de la música "clásica", ciertos acentos o ciertas inflexiones agógicas son bien consideradas cuando tocamos las obras de ciertos autores mientras que son duramente condenadas en las obras de otros (p. 7).

La concepción de aspectos como el *tempo* y la dinámica no están sujetas estrictamente a las indicaciones escritas en la partitura. En estas tres versiones encontramos similitudes y diferencias que serán tomadas en cuenta para realizar la edición interpretativa.

4.2 Propuesta interpretativa de la *Suite Venezolana* de Antonio Lauro

El acto de la interpretación consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas. En la actualidad existen más intérpretes con formación académica que muestran un gran interés por conocer las fuentes del repertorio que interpretan, las cuales se verán reflejadas en las ediciones que preparan al estudiar dicho repertorio. La tarea del editor es presentar un texto que represente lo más plenamente posible su concepción de la obra, determinada por un examen crítico de la misma, sus fuentes, el contexto histórico y el estilo (Grier, 2008).

La siguiente propuesta interpretativa está basada en los cuatro principios fundamentales de la edición musical planteados por Grier (2008), de los cuales se derivaron los objetivos de investigación:

1. La edición es crítica por naturaleza.
2. La crítica, incluyendo la edición, se basa en la investigación histórica.
3. La edición involucra la evaluación crítica del significado semiótico del texto musical; esta evaluación es también una investigación histórica.
4. El árbitro final en la evaluación crítica del texto musical es la idea del estilo musical del propio editor; esa idea también se arraiga en una comprensión histórica

de la obra (Grier 2008, pp. 16-17).

La presente edición interpretativa se realizó tomando en cuenta la edición de Alirio Díaz, publicada en 1963 por Broekmans & Van Poppel B.V., siendo la única partitura disponible, ya que no fue posible localizar el manuscrito. La transcripción completa se muestra en el anexo 1.

Después de determinar los elementos nacionalistas que Lauro empleó en la construcción del lenguaje musical de su *Suite Venezolana,* se hará referencia a cómo se abordarán dentro de esta propuesta interpretativa, ya que se parte de la idea de que, para interpretar adecuadamente esta obra, se debe conocer las raíces populares y folclóricas que inspiraron al compositor.

4.2.1 Aspectos generales

Al estudiar la partitura, se observa que la edición de Alirio Díaz no cuenta con muchas indicaciones interpretativas. El mismo Lauro, en una entrevista realizada por Zea (1986), afirmó que no cree necesario poner en detalle elementos de carácter interpretativo. En cuanto a aspectos generales, en esta edición se incluyeron los números de compás, los años de nacimiento y muerte del compositor, indicaciones metronómicas y de carácter, se agregaron textos y ejemplos musicales que explican las raíces populares y folclóricas sobre las cuales se elaboraron los movimientos de la obra, se corrigieron notas en el tercer y cuarto movimientos[9]. Además, se agregaron ligaduras de fraseos, así como nuevas indicaciones interpretativas que hacen alusión a las raíces nacionalistas.

4.2.2 Aspectos específicos

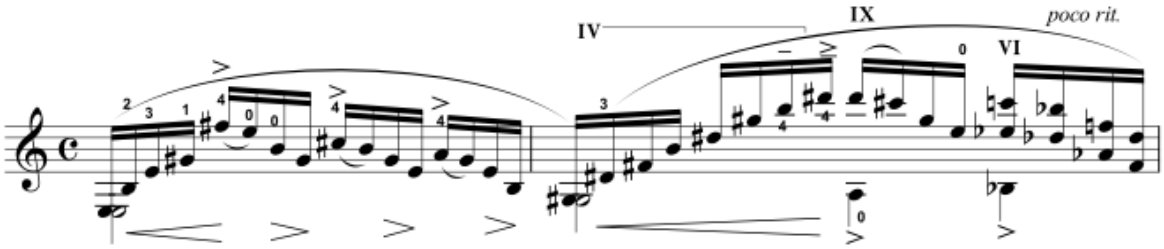
4.2.2.1 Registro

El *Registro*, como el mismo Lauro (1981) afirmó, es un preludio de carácter improvisatorio, al estilo de una *cadenza*, en el cual se pueden tomar ciertas libertades de *tempo*, como se corroboró en el análisis de las tres grabaciones presentadas en el apartado

[9] Se corrigieron notas que no coincidían entre la edición de Díaz con la grabación Lauro, que a su vez fueron señalas por Zea (1987).

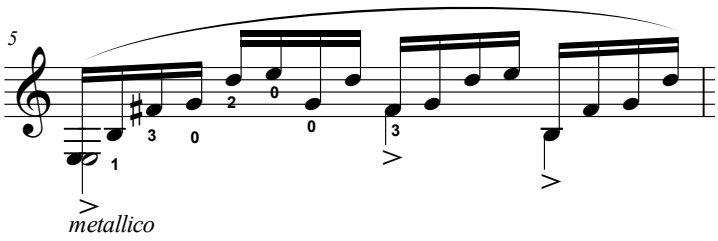
anterior. Sin embargo, se sugiere de 80 bpm a 100 bpm la negra, ya que este es el *tempo* que utilizó Lauro en su grabación y permite un mayor movimiento de la agógica en las frases. Dado el carácter improvisatorio, se añadieron ligaduras de fraseo para su mejor comprensión. En la edición de Alirio Díaz se colocaron reguladores y acentos en las notas agudas; en esta edición, se considera importante agregar acentos a las notas graves que se deben destacar buscando un sonido *legato*. En el compás 2, aparece el motivo rítmico de blanca seguida de dos negras en la línea del bajo, el cual es recurrente durante este movimiento. En el segundo compás, se sugiere tocar el *mi* de la última semicorchea del tercer pulso al aire, con el fin de que la frase no suene cortada al pasar la media cejilla del traste IX a la cejilla del traste VI del cuarto pulso (ver ejemplo 1).

Ejemplo 1: *Suite Venezolana / Registro /* cc. 1-2



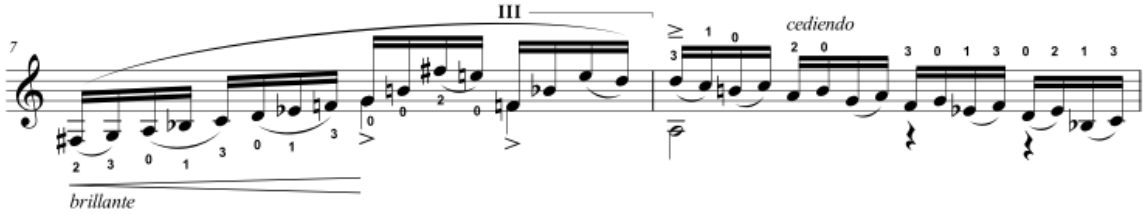
Los compases 4 y 5 son idénticos; por tanto, con el fin de explotar las características tímbricas de la guitarra y dar un mayor contraste, en el compás 5 se sugiere realizar un cambio a sonido *metallico*, el cual se logra tocando cerca del puente o con un ataque con más uña (ver ejemplo 2).

Ejemplo 2: *Suite Venezolana / Registro /* c 5



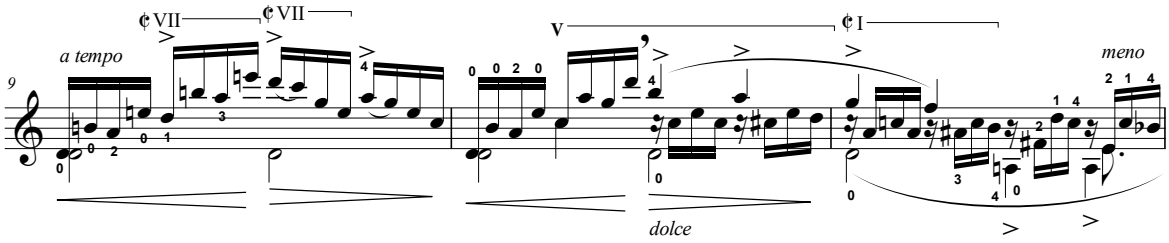
En el compás 7, se realizó un cambio de digitación: el uso del dedo 2 en el *fa sostenido* del primer pulso permite preparar el dedo 1 al *si bemol*. Se añadió un regulador ascendente para darle dirección a la frase: se sugiere tocar con un timbre *brillante* para definir las notas que van del *fa sostenido* del primer tiempo al *sol* del tercer tiempo (ver ejemplo 3).

Ejemplo 3: *Suite Venezolana / Registro /* cc. 7-8



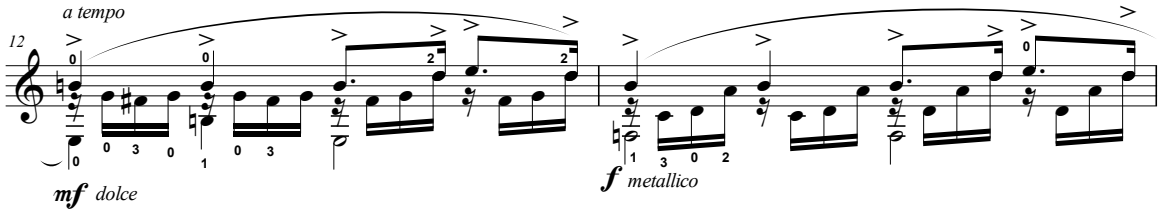
Así mismo, en los compases 9 y 10 se sugiere el uso de reguladores de dinámica que permiten dar dirección a las frases. Se agregó el *re* en el bajo del segundo tiempo, que no aparece en la edición de Alirio Díaz, pero se escuchó en la grabación de Lauro. La coma del compás 10 permite hacer una respiración, que da pie a la siguiente frase. Se sugieren los acentos con un timbre *dolce* a la nota superior en la melodía descendente de *si, la, sol* entre los compases 10 y 11; cabe resaltar que, en la edición de Díaz, estos acentos se encuentran en la segunda semicorchea de cada tiempo, resaltando los cromatismos. Sin embargo, en esta edición se considera que la melodía está en la voz superior (ver ejemplo 4).

Ejemplo 4*: Suite Venezolana / Registro /* cc. 9-11



En los compases 12 y 13 se sugiere resaltar mediante la acentuación, las notas superiores, siguiendo las ligaduras de fraseo propuestas y manteniendo la posición de la mano izquierda. A su vez, se sugieren las dinámicas de *mezzo forte* con un timbre *dolce* y *forte* en *metallico*, para dar un contraste tímbrico a la sección que utiliza el mismo material melódico (ver ejemplo 5).

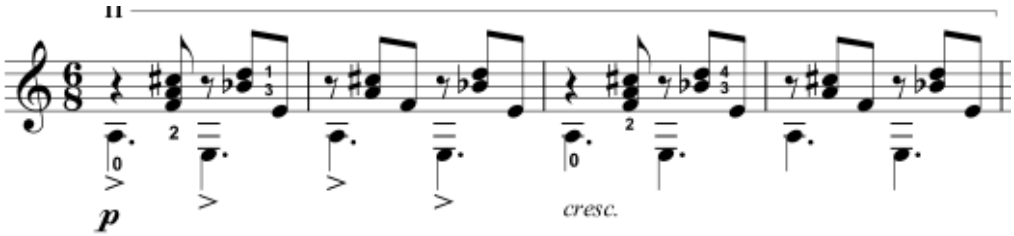
Ejemplo 5: *Suite Venezolana / Registro /* cc. 12-13



4.2.2.2 Danza Negra

La *Danza Negra*, como afirmó Lauro (1981), sugiere el ritmo del tambor con temas intercalados de la canción popular *El San Pedro*. Este tipo de danza es originaria de la zona de Barlovento, que cuenta con una gran influencia de la cultura afrodescendiente en Venezuela. En este movimiento, se propone realizar un cambio de *tempo* de 100 bpm a 90 bpm, ya que favorece el espíritu de la danza propio de esta región costera. Este aspecto también se apreció en las grabaciones analizadas, ya que en la versión de Castro Balbi (la más rápida), se le prestó poca atención a los finales de frases, perdiendo el efecto que produce la síncopa, producto del *tempo* acelerado. A su vez, se sugiere iniciar con las dinámicas de *piano* a *crescendo,* como si se acercara una comparsa en un carnaval y se escuchan los tambores acercándose. Se han puesto acentos en el bajo del primer compás para guiar al intérprete a sentir más claramente el compás de 6/8, ya que este puede perderse con una acentuación rítmica distinta en las voces superiores. En la versión de Lauro se apreció claramente el acento natural del 6/8 en el primer y cuarto pulso, el cual debe estar presente durante toda la obra (ver ejemplo 6).

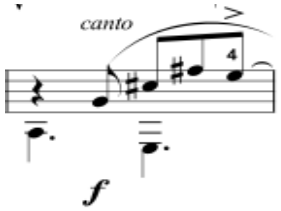
Ejemplo 6: *Suite Venezolana / Danza Negra* / cc. 1-4



Cuando inicia la melodía en el compás 5, se añadió la indicación *forte* y sugiere acentuar la última corchea, con el fin de marcar la síncopa, la cual como se mencionó anteriormente está presente en todo el movimiento (ver ejemplo 7). Esta es una característica

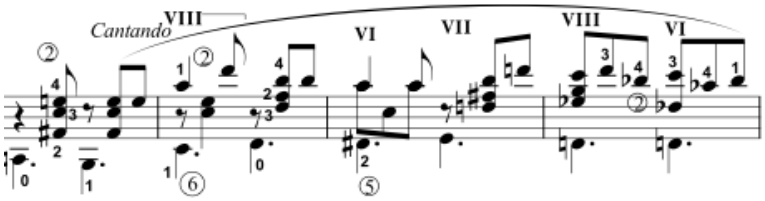
presente exclusivamente en la grabación de Lauro y no está indicada en la edición de Alirio Díaz.

Ejemplo 7: *Suite Venezolana / Danza Negra* / c. 5



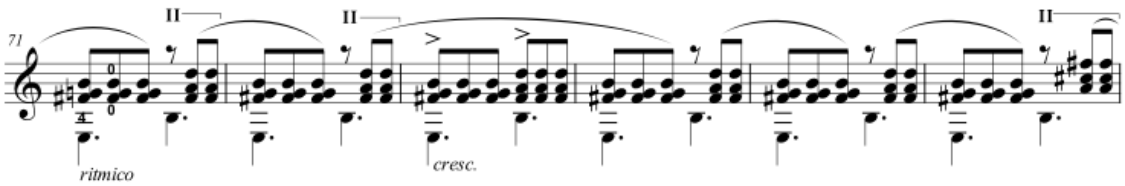
La melodía del *San Pedro* aparece en el compás 14. Por esta razón, se añadió una ligadura de fraseo y la indicación *cantando*, para darle protagonismo y dirección a la frase en la vos superior. Esta información no aparece en la edición de Díaz, por lo que los intérpretes no prestan atención a este detalle en la interpretación (ver ejemplo 8).

Ejemplo 8: *Suite Venezolana / Danza Negra* / cc. 14-17



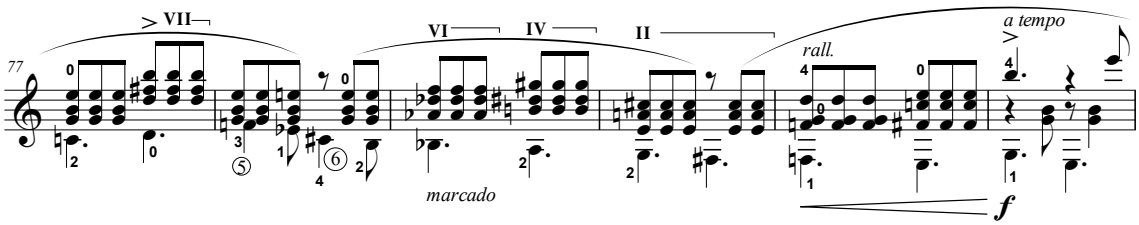
En el compás 71 inicia una frase de transición, en la cual debe destacarse el aspecto rítmico y percusivo, ya que hace referencia al tambor que acompaña este tipo de danza. Además, se sugiere un *crescendo* en el compás 73 para ir creando una mayor tensión en esta sección. Zea (1987) señala que, a menudo, notaba que sus estudiantes tenían problemas para memorizar este pasaje, ya que no comprendían la estructura de la frase. En la presente edición interpretativa se añadieron ligaduras de fraseo, lo cual ayuda a comprender la línea melódica facilitando su memorización (ver ejemplo 9).

Ejemplo 9: *Suite Venezolana / Danza Negra* / cc.71-76



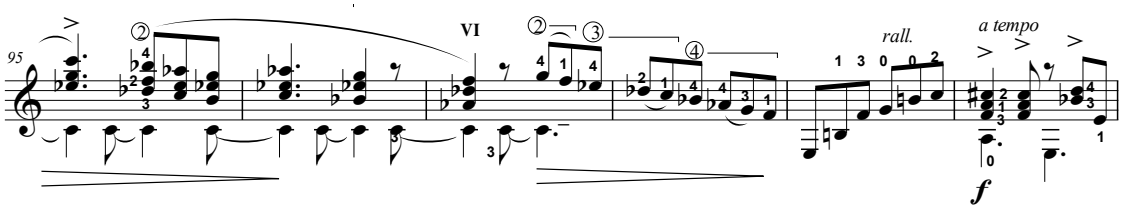
Continuando la frase anterior, a partir del compás 78 se indica marcado en la voz del bajo, el cual inicia un descenso que culmina en el compás 81 con el *mi* del cuarto tiempo, el *rallentando* acompañado de un regulador en *crescendo* genera la tensión que resuelve con el tema principal en *forte* y *a tempo* en el compás 82 (ver ejemplo 10).

Ejemplo 10: *Suite Venezolana / Danza Negra* / cc. 77-82



Asimismo, se considera importante no cortar el bajo al cambiar de posición entre los compases 95 y 97, (aunque la línea melódica marcada por una ligadura de frase esté en los acordes). También, en esta sección se agregaron reguladores de dinámica que dan movimiento a la intensidad sonora. En el compás 100 inicia la última sección de la obra (tipo coda), la cual se sugiere *forte* y *a tempo* para mantener el aire de la danza (ver ejemplo 11).

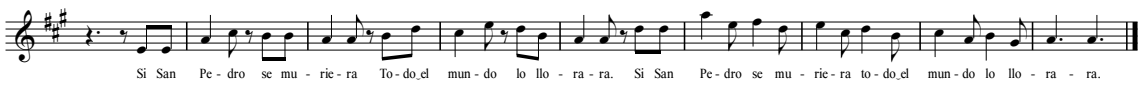
Ejemplo 11: *Suite Venezolana / Danza Negra* / cc. 95-100



Se agregó una "nota a la edición" con el tema original de *El San Pedro*, que Lauro utilizó, así como en qué compases se localiza en la obra, para que el intérprete cuente con esta información en la partitura, detalle relevante para la interpretación (ver ejemplo 12).

Ejemplo 12: *Melodía de El San Pedro*

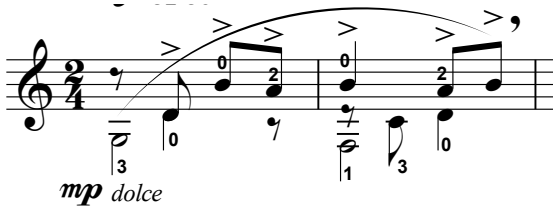
2. Melodía de *El San Pedro,* canción tradicional de la región de Barlovento, Miranda, Venezuela. Utilizada por Antonio Lauro en este movimiento (ver cc. 14-17).



4.2.2.3 Canción

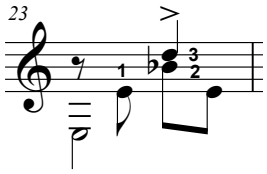
Es el movimiento lento de la *suite.* Lauro (1981) se refirió a este como una canción típica de serenata, de carácter romántico, que se le canta a la enamorada o al enamorado. Estas canciones de serenata llevan normalmente una melodía simple con acompañamiento de guitarra. La melodía de la obra está construida con material temático de una canción popular venezolana llamada *La Tumba*. Lauro utilizó las primeras notas de *La Tumba* para desarrollar la canción, el tema aparece a partir del segundo tiempo de corchea en los compases 1 y 2. En esta edición se agregaron acentos que marcan el motivo melódico, así como una ligadura de fraseo, se propone una coma al final de la frase en el segundo compás, con el fin de iniciar la siguiente frase con una nueva respiración (ver ejemplo 13).

Ejemplo 13: *Suite Venezolana / Canción* / cc. 1-2



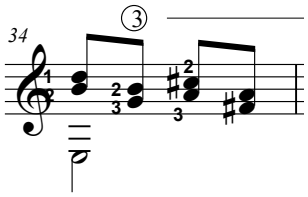
En el compás 23 se agregó un acento a las notas *re* y si *bemol* en el segundo tiempo para no perder la línea melódica, ya que, según este autor puede confundirse con el acompañamiento tocando las corcheas de la vos media como si fueran el motivo (ver ejemplo 14).

Ejemplo 14: *Suite Venezolana / Canción* / c 23



Se corrigieron notas que aparecen en el compás 34 (*si bemol* por *si natural y fa natural* por *fa sostenido*) señaladas por Zea (1987); durante el análisis se observó que estas notas suelen tocarse diferente en varias grabaciones. Dichas correcciones, señaladas por Zea (1987), se corroboraron con la grabación de Lauro (ver ejemplo 15).

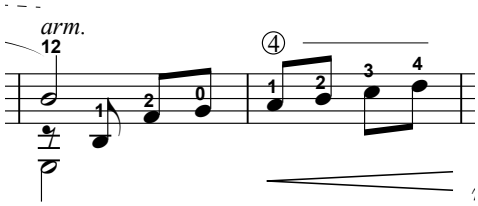
Ejemplo 15: *Suite Venezolana / Canción* / c 34



Por su parte, la edición de Alirio Díaz propone un *tempo* de 40 bpm la negra. Sin embargo, se considera que en este *tempo* la melodía se arrastra y se vuelve muy pesada. Por esa razón, se propone la negra entre 52 bpm y 58 bpm, ya que de esta forma la música fluye orgánicamente: esto se aprecia claramente en el análisis de grabaciones. En contraste con los movimientos anteriores, la versión de Lauro es la más rápida y se aprecia un cambio considerable en el fraseo y la dinámica, debido al *tempo*. La versión de Castro Balbi, la cual utiliza el *tempo* recomendado por Díaz, tiende a sentirse un poco aburrida y más pesada. Por su parte, Iznaola utiliza un *tempo* medio, pero con un timbre muy brillante, lo cual no favorece el carácter romántico de la obra. En música *cantabile*, como la *Canción*, es muy importante tocar la melodía sola tan *legato* como sea posible; también se recomienda cantarla, ya es una buena manera de comprender el fraseo de forma natural y musical.

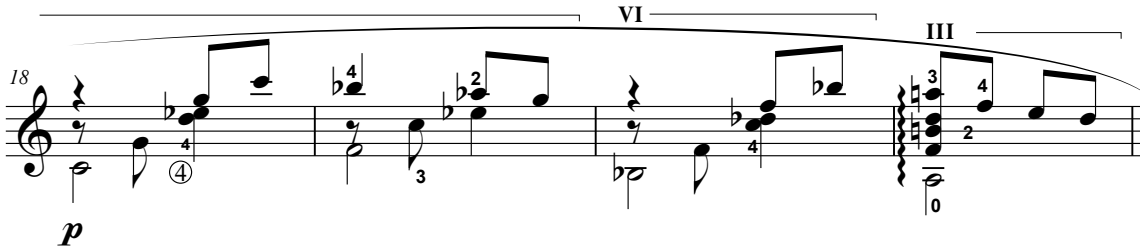
En el compás 16 se agregó un regulador ascendente, a su vez, se propone realizar un cambio de digitación para mantener todas las notas en la misma cuerda, produciendo un sonido más *legato* con un timbre uniforme en la frase (ver ejemplo 16).

Ejemplo 16: *Suite Venezolana /Canción* / cc. 15-16



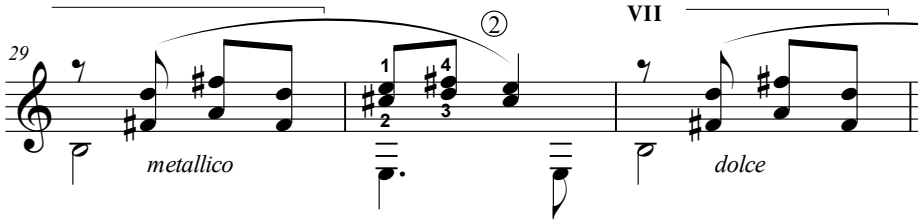
En los compases del 18 al 21 se propone una ligadura de fraseo extensa que de unidad a la sección y no por compás, esto para mantener lo más *legato* posible la melodía en los cambios de posición procurando a su vez no cortar los bajos antes de tiempo (ver ejemplo 17).

Ejemplo 17: *Suite Venezolana / Canción /* cc. 18-21



Del compás 29 al 31 se propone realizar un contraste de timbre, ya que es el mismo motivo melódico, el cual cambia al final de cada frase marcada con las ligaduras. El cambio de *metallico* a dolce se logra tocando cerca del puente y cerca de la boca de la guitarra. Si bien Lauro no explota tanto esta cualidad tímbrica de la guitarra, se considera que brinda una mayor riqueza musical a la interpretación (ver ejemplo 18).

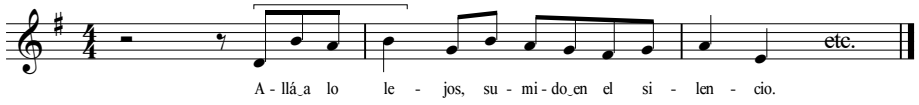
Ejemplo 18: *Suite Venezolana / Canción /* cc. 29-31



También se añadió al final del movimiento, una "nota de edición" con un extracto del tema popular *La Tumba* expuesto anteriormente, del cual Lauro desarrolló el motivo de la obra. Esto, con el fin de que el intérprete tenga mayor información en la propia partitura, al momento de tomar decisiones interpretativas y pueda identificar en qué compases se encuentra el motivo (ver ejemplo 19).

Ejemplo 19: La Tumba / *cc. 1-3*

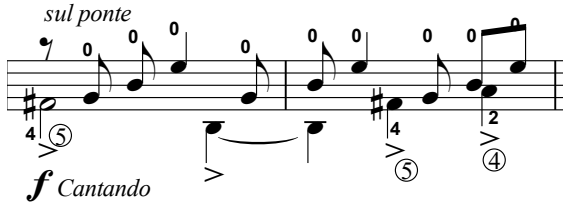
3. Extracto de la canción popular *La Tumba,* utilizada por Antonio Lauro en este movimiento (ver cc. 1 y 2).



4.2.2.4 Vals

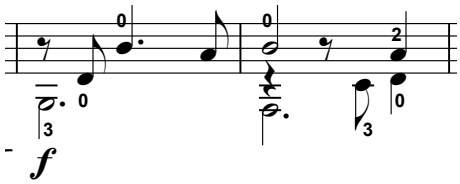
Lauro (1981) ha descrito el último movimiento de su *suite* como un vals típico venezolano, con la combinación simultánea de compases 3/4 y 6/8, tan característica del vals o también llamado *valse* venezolano, así como del joropo (ver ejemplo 20).

Ejemplo 20: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 42-43



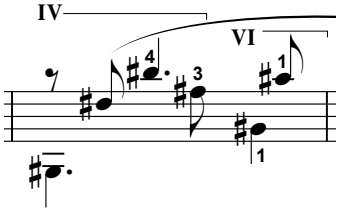
En el *Vals*, Lauro recuerda temas, motivos y armonías de movimientos anteriores. Tal es el caso de los compases 67 y 68, donde utiliza nuevamente el motivo de la canción popular *La Tumba*, utilizado en el tercer movimiento (ver ejemplo 21).

Ejemplo 21: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 67-68

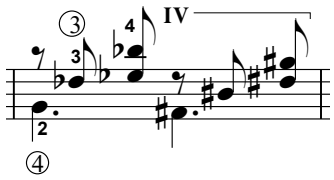


Zea (1987), señala que en la edición de Alirio Díaz existen errores en algunas notas. Esto se pudo corroborar con el análisis de la grabación de Lauro y se procedió a corregirlas para esta edición. Tal es el caso de la nota *la* en la última cochea del compás 19 (ver ejemplo 22) y el *si sostenido* en la segunda corchea del tercer tiempo del compás 29 (ver ejemplo 23).

Ejemplo 22: *Suite Venezolana / Vals /* c 19

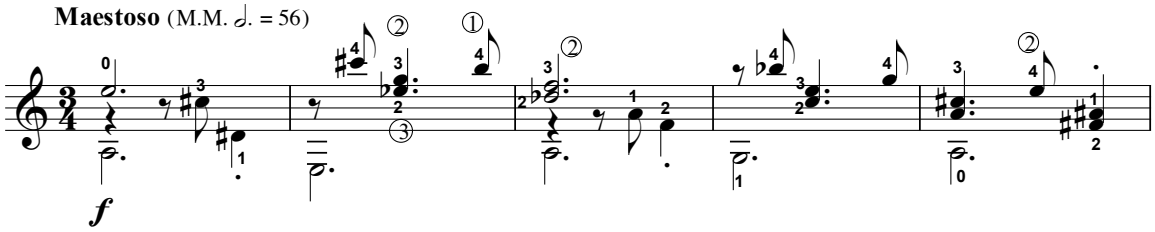


Ejemplo 23: *Suite Venezolana / Vals /* c 29



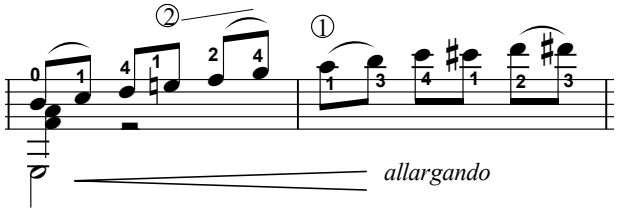
En las grabaciones analizadas, tanto Iznaola como Castro Balbi, la interpretan a un *tempo* más rápido que Lauro. Sin embargo, el compositor realiza importantes fluctuaciones en el *tempo*, dándose una mayor libertad en función de la frase musical. En esta edición interpretativa se mantiene el pulso de 56 bpm la blanca con punto, propuesto por Díaz, pues se considera que es adecuada al carácter musical del vals y permite un buen contraste con el movimiento lento. Acorde con la grabación de Lauro del compás 1 al 11, se propone el uso del *staccato* en la última negra de cada compás. Esto no aparece en la edición de Díaz, pero este autor considera que ayuda a tener una mayor claridad rítmica, así como un carácter elegante (ver ejemplo 24).

Ejemplo 24: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 1-5



En los compases 7 y 8 se agregó un regulador ascendente, así como la indicación de *allargando*, pues crea la tensión necesaria para retomar el primer tema por segunda vez (ver ejemplo 25).

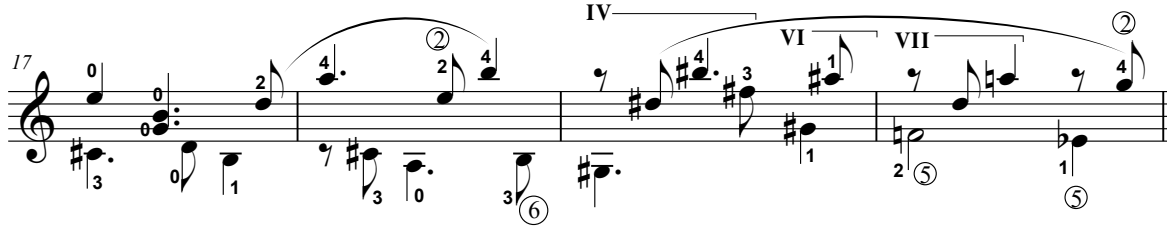
Ejemplo 25: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 7-8



Entre los compases 17 y 20 se propone el uso de ligaduras de fraseo que ayuden a respirar y darle dirección a la melodía. En las versiones de Castro Balbi e Iznaola se escucha

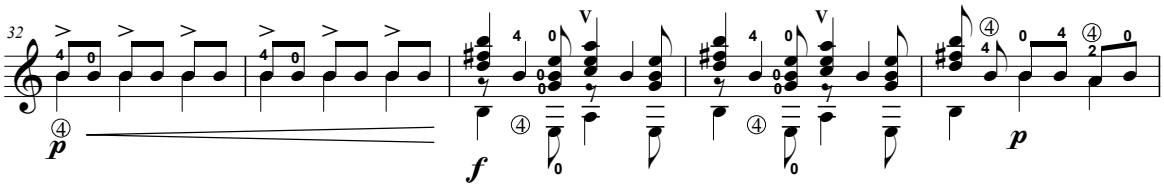
un fraseo más fragmentado, siguiendo la línea del compás 18. Sin embargo, este autor considera que de la forma propuesta en esta edición se logra una mayor fluidez (ver ejemplo 26).

Ejemplo 26: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 17-20



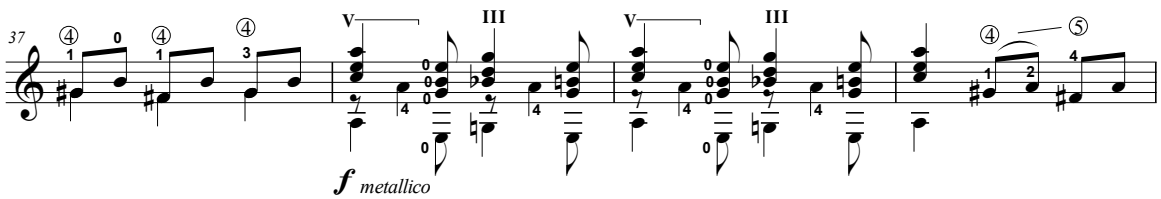
En la sección que abarca los compases 32 al 36 se eliminaron abreviaturas de repetición de compas y se prefiere copiar los compases completos con el fin de apreciar la dinámica sugerida en el 33 y 35 ya si bien utilizan el mismo material su interpretación no es la misma. Además, se añadió un regulador ascendente, para llegar *forte* al compás 34, que es una sección en 6/8 contrastante, entre los compases 32 y 36. También se indicaron las dinámicas *forte* y *piano* para dar un mayor contraste de dinámica a la interpretación (ver ejemplo 27).

Ejemplo 27: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 32-36



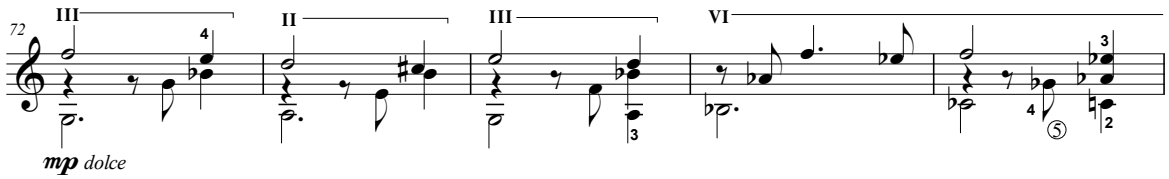
En la sección que abarca los compases 37 a 40 (continuación de la anterior), se propone un cambio de timbre a *metallico*, ya que ofrece un mayor contraste de color a la figuración rítmica presentada anteriormente en los compases 34 y 35 (ver ejemplo 28).

Ejemplo 28: *Suite Venezolana / Vals /* cc. 37-40



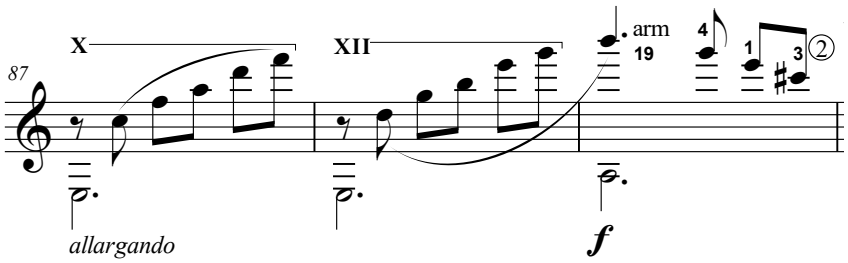
En el compás 72 se añadió la indicación *dolce* para la voz superior, que es la que lleva la melodía en métrica de 3/4. Lo anterior, para resaltarla del acompañamiento que va en 6/8, además se considera pertinente no cortar dicha melodía. (ver ejemplo 29).

Ejemplo 29: *Suite Venezolana* / *Vals* / cc. 72-76



Se considera oportuno en los compases 87 y 88, añadir las ligaduras de fraseo (en el análisis de grabaciones escuchamos que los tres intérpretes dirigen de esta forma la frase). Sin embargo, se escucha con una intención más clara en la interpretación de Iznaola. Por tanto, se sugiere un *allargando*, que termina con un armónico de la nota *si* en *forte* (ver ejemplo 30).

Ejemplo 30: *Suite Venezolana* / *Vals* / cc. 87-89



Para concluir, se puede decir que con la presente edición se pretende brindar a los futuros intérpretes una partitura más completa que tome en consideración los diferentes aspectos estudiados en esta investigación, donde se pusieron en diálogo las raíces de la música venezolana, la contextualización de la obra y el compositor, así como la tradición interpretativa. Tal y como lo afirma Grier (2009), ninguna edición es definitiva, cada estudio crítico constituye una voz más, nunca la última.

CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación se realizó mediante la edición crítica de la partitura, una propuesta interpretativa de la *Suite Venezolana* para guitarra del compositor venezolano Antonio Lauro. En primera instancia, acorde con el primer objetivo específico, se profundizó en la vida y obra, así como en el contexto sociocultural del compositor, lo que permitió ubicar a la obra dentro de una etapa compositiva que forma parte de un movimiento nacionalista surgido en Europa y se desarrolló posteriormente en Latinoamérica, convirtiendo al nacionalismo en la corriente musical más importante de la música académica venezolana durante el siglo XX.

En el segundo objetivo específico, se determinaron los elementos que hacen de la *Suite Venezolana* una obra representativa del nacionalismo venezolano. Como es característico del continente americano, en la música venezolana se encuentran diferentes raíces que se mezclan entre sí: la europea, la indígena y la africana. Por tanto, cuando se interpretan obras que tienen como base un material folclórico o popular, se debe hurgar en las raíces para comprender cuál es su origen: cómo y dónde se interpreta esta música. Lauro se propuso tomar los elementos de la música folclórica y popular venezolana para llevarlos al lenguaje de la música académica de los siglos XIX y XX. A su vez, el compositor se refirió a sus dos estilos compositivos, ubicando a la *Suite Venezolana* en lo que él denomina como lenguaje politonal con influencia impresionista (Zea, 1986).

Para construir la propuesta interpretativa de la obra objeto de estudio, el autor de esta investigación se basó en diferentes aspectos: el contexto de su producción, el estudio de la partitura y la comparación de tres grabaciones en audio, las cuales proveen una importante información de la práctica interpretativa, que no se encuentra en la partitura. Este análisis de grabaciones resultó muy enriquecedor para esta propuesta interpretativa, ya que se pudo comprobar que cada intérprete tiene su propio acercamiento a la obra. La partitura es una guía, pero debe ser la investigación artística la que lleve al desarrollo de un criterio fundamentado del por qué y cómo se interpreta la obra.

En cuanto a la propuesta de edición interpretativa de la partitura, tercer objetivo específico de la investigación, se lograron importantes aportes: se incluyeron los números de compás, los años de nacimiento y muerte del compositor, indicaciones metronómicas y de

tempo-carácter, se agregaron textos y ejemplos musicales que explican las raíces populares y folclóricas sobre las cuales se elaboraron los movimientos de la obra, y se corrigieron notas en el tercer y cuarto movimiento. Además, se agregaron ligaduras de fraseo, se propusieron articulaciones, dinámicas, agógicas y nuevas digitaciones.

Con todo lo expuesto anteriormente, la realización de esta investigación llevó a profundizar en la música de Lauro desde un punto de vista holístico y crítico. A su vez, el estudio de la *Suite Venezolana* desde este enfoque lleva a una mejor comprensión de las otras obras del compositor de cara a futuros acercamientos e interpretaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aponte, P. R. (2008). *The invention of the national in Venezuelan art music, 1920–1960*. [Tesis de graduación de licenciatura, University of Pittsburg]. https://bit.ly/3qDnEn4

Aretz, I. (1967). *Raíces Europeas de la Música Folclórica de Venezuela.* In Music in the Americas. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics.

Aretz, I. (1968). El folklore musical en Venezuela. *Revista Musical Chilena, 22*, 53-82. https://core.ac.uk/download/pdf/46529662.pdf

Battaglini Suniaga, O. y Bruzual, A. (2017). El mapa de Venezuela en música: la simbiosis entre el compositor y el intérprete: Antonio Lauro y Alirio Díaz. Entrevista a Alejandro Bruzual realizada por Oscar Battaglini Suniaga, en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, martes 25 de abril de 2017. En: *Revista Musical de Venezuela N° 53*, enero-abril, 2017.

Béhague, G., Hill, J., & Guido, W. (2001). Venezuela, Bolivaran Republic of. *Grove MusicOnline.* https://doiorg.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/10.1093/gmo/9781561592630.article.29151

Bruzual, A. (2004). *The Guitar in Venezuela: A Concise History to the End of the 20* century.* Editorial Doberman-Yppan.

Bruzual, A. (2012). *La guitarra en Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Ediciones del Banco Central de Venezuela.

Bruzual, A. (1995). Antonio Lauro a través de sus etapas creativas. *Actual Investigación, 0*(31), 109-119. http://190.168.5.19/index.php/actualinvestigacion/article/view/2400

Bruzual, A. (1995). *Antonio Lauro, Un Músico Total: Su Época, Su Vida y Su Obra, Ensayo Biográfico.* Editorial Siderúrgica del Orinoco.

Calcaño, J. A. (1939). *Contribución al Estudio de la Música en Venezuela.* Editorial Elite.

Díaz, A. (1980). *Música en la Vida y Lucha del Pueblo Venezolano, Ensayos.* Editorial Consejo Nacional de la Cultura y FUNVES.

Díez Lecumberri, S. (2014). *Análisis comparativo de la ejecución de varios intérpretes del Aria de las Variaciones Goldberg*. [Tesis de Maestría, Universidad Pública de Navarra]. https://hdl.handle.net/2454/14544

Dormond Herrera, R. (2015). *Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez: edición crítica de obras escogidas.* Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Duarte, J. W. (1986) Homage to Antonio Lauro. En *The New Grove Dictionary of Music*

Online. http://www.grovemusic.com

Dunsbay, J. (2006). Los intérpretes y la interpretación. En la interpretación musical. Editorial Alianza, pp. 263-274.

Dunsby, J. (2001). Performance. *Grove Music Online.* https://doi org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819

Elliot, P. F. (1994) *The Venezuelan waltzes of Antonio La*uro. [Tesis Doctoral, Florida State University].

Gell Fernández-Cueto, L. (2017). *Marvin Camacho y sus tres sonatas dantescas para piano: hacia una propuesta interpretativa*. [Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica].

Gell Fernández-Cueto, L. (2020). *Tres Sonatas Dantescas para piano de Marvin Camacho.* Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Gergen, K. J. (2009). *An invitation to social construction* (2nd ed.). Editorial: Sage Publications Ltd.

Hernández, I. (2016). *Antonio Lauro (1917-1986): Guitarrista y Compositor Venezolano.* (Spanish Edition). Edición de Kindle.

Isaza Castaño, M. E. (2011). *Análisis comparativo de tres grabaciones de audio del trio para clarinete, violonchelo y piano op. 114 de Johannes Brahms*. [Tesis de maestría, Universidad de EAFIT]. https://bit.ly/3qLIaC4

Izcaray, F. (1996*). The Legacy of Vicente Emilio Sojo: Nationalism in Twentieth-Century Venezuelan Orchestral Music.* [Tesis Doctoral publicada, University of Wisconsin, Madison. Michigan] https://bit.ly/3bkZqra

Iznaola Guitar Works. (s/f). Biografía de Ricardo Iznaola. http://www.iznaolaguitarworks.com/bio.shtml

Jesús Castro Balbi. (s/f). Biography. https://www.musique-hourtin.com/jesus-castro-balbi-EN.html

Johnson, P. (2006). El legado de las grabaciones. En la interpretación musical. Alianza Editorial, pp. 231-247.

Labonville, M. E. (1999). *Musical nationalism in Venezuela: The work of Juan Bautista Plaza* (1898--1965). [Tesis doctoral, University of California]. https://bit.ly/3dAov4c

LaRue, J. (2009). *Análisis del estilo musical. Madrid*: Mundimúsica Ediciones, S.L.

Leech-Wilkinson, D. (2009) *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London.https://bit.ly/31T9Jyn

López-Cano, R.; San Cristóbal, U. (2014). *Investigación Artística en Música. Problemas Métodos, Experiencias y Modelos.* Editorial ESMUC. https://bit.ly/3pAOueg

Miguel, N. E. (2018). *The Art Songs of Modesta Bor (1926-1998)* [Tesis doctoral en Musical Arts, University of Iowa] https://bit.ly/3aVNCN2

Parra, C. (2010). Tendencias musicales en el nacionalismo venezolano desde la, música coral de Modesta Bor. *Revista de Investigación*, (69), pp. 77-105.

Pérez González, C. (2014). Alejandro Bruzual. La guitarra en Venezuela, desde sus orígenes a nuestros días. *Revista musical chilena*, *68* (221), pp. 91-92. https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902014000100007

Ramón, L., & Rivera, L. (1962). Rhythmic and Melodic Elements in Negro Music of Venezuela. *Journal of the International Folk Music Council, 14*, 56-60. https://doi.org/10.2307/835560

Rodríguez Castillo, R. (2011). *Estudios para guitarra: Autores Costarricenses*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Sans, J. F. (2006). La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano. Boletín Música de Casa de las Américas, no. 17, pp.3-22.

Taruskin, R. (2001). Nationalism. *Grove Music Online.* https://doi-org.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr/10.1093/gmo/9781561592630.article.50846

Tello, A.; Miranda, R. (2011). *La música en Latinoamérica. La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana.* Editorial Secretaría de Relaciones exteriores, Dirección general del Acervo histórico Diplomático.

Van Dijk, T. A. (2011). *Sociedad y Discurso. Cómo influyen los contextos sociales sobre el texto y la conversación.*

Vidal, A. (2009). *Antonio Lauro: An analytical study and piano transcription of his Suite Venezolana and eight waltzes for solo g*uitar. [Tesis doctoral, University of Miami]. https://bit.ly/37AXkTj

Zea, L. (1985). Antonio Lauro, His Guitar Works: Part Fourteen. *Guitar International* (December 1985), pp. 32-34.

Zea, L. (1986). Antonio Lauro: 1917-1986, *Guitar International* pp.13-16.

Zea, L. (1987). Antonio Lauro: 1917-1986, *Guitar International.*

PARTITURAS

Lauro, A. (1963) *Suite Venezolana.* Edited by Alirio Díaz. Amsterdam: Broekmans & Van Poppel B.V.

GRABACIONES

Carlina Flores. (30 de septiembre de 2018). *Lauro plays Lauro (Live Concert in Puerto Cabello 1981).* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UmE3DqUX7Lc

olla-vogala. (1 de diciembre de 2015). *Antonio Lauro - Suite Venezolana*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=mm3tzDO13JM

Stu Blag. (16 de febrero de 2019). Ricardo Iznaola plays Lauro "Suite Venezolana".[Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=VT_0JbvWPZU

VIDEOS

Arellano Paez, Richard. (7 de abril de 2016). *Antonio Lauro - Entrevista*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=YM7ovkp99Bs

Carlina Flores. (30 de septiembre de 2018). *Lauro plays Lauro (Live Concert in Puerto Cabello 1981).* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UmE3DqUX7Lc

Festival Internacional de Guitarra Antonio Lauro. (1 de noviembre de 2020). *Antonio Lauro: Vida y obra de un músico Total.* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0nvGR-AIbSc

Manuel Espinás. (9 de diciembre de 2020). *Conferencia magistral Alejandro Bruzual: Antonio Lauro a través de su obra para guitarra*.[Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hgdFD0aq228

MrPEDROLIENDO. (20 de noviembre de 2011). *Pedro Liendo canta el San Pedro.wmv.* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=tuJDKsQMF3I

ANEXO 1

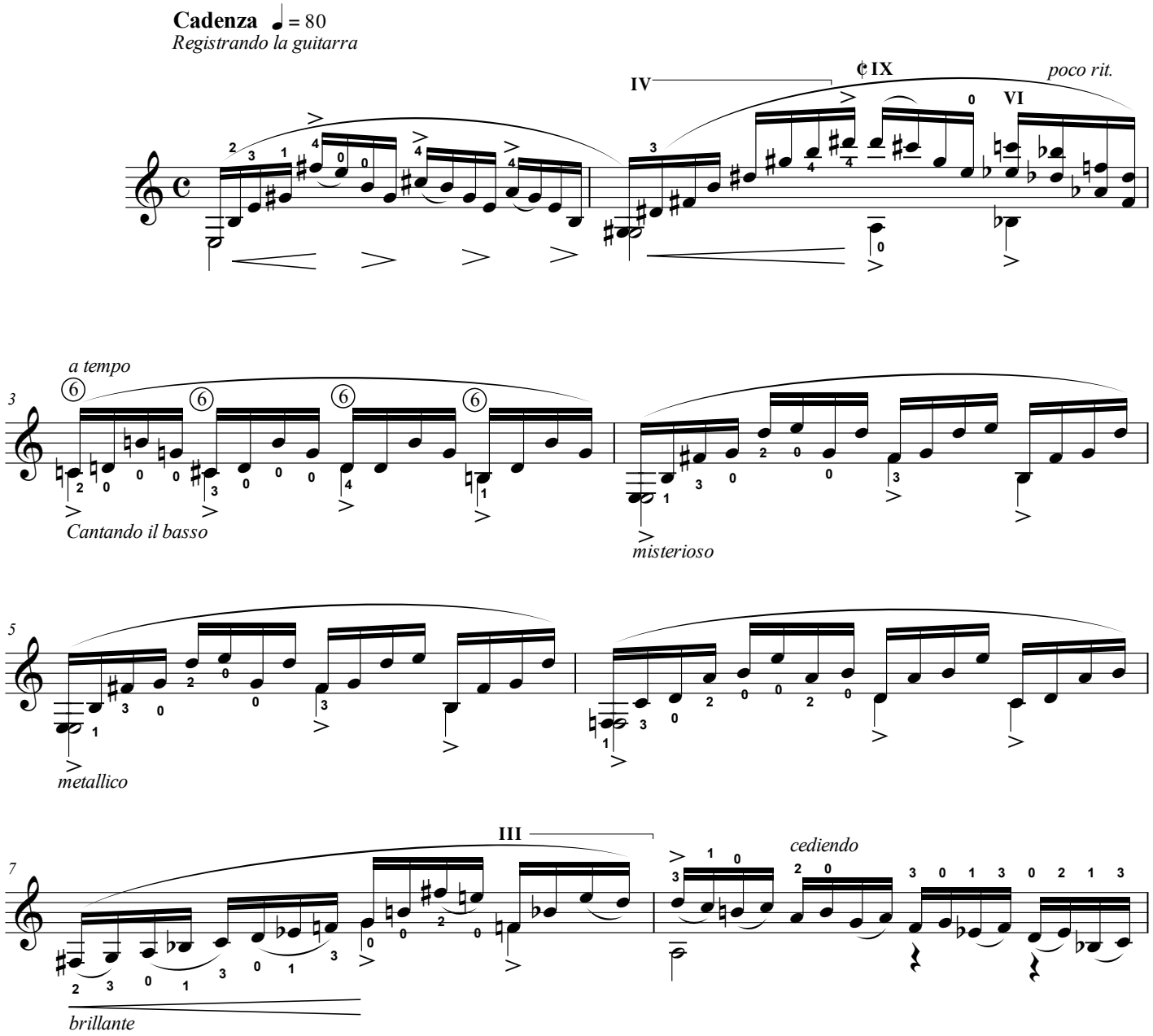
Guitarra

Suite Venezolana

Antonio Lauro (1917-1986)

Edición interpretativa
por Adrián Alvarado

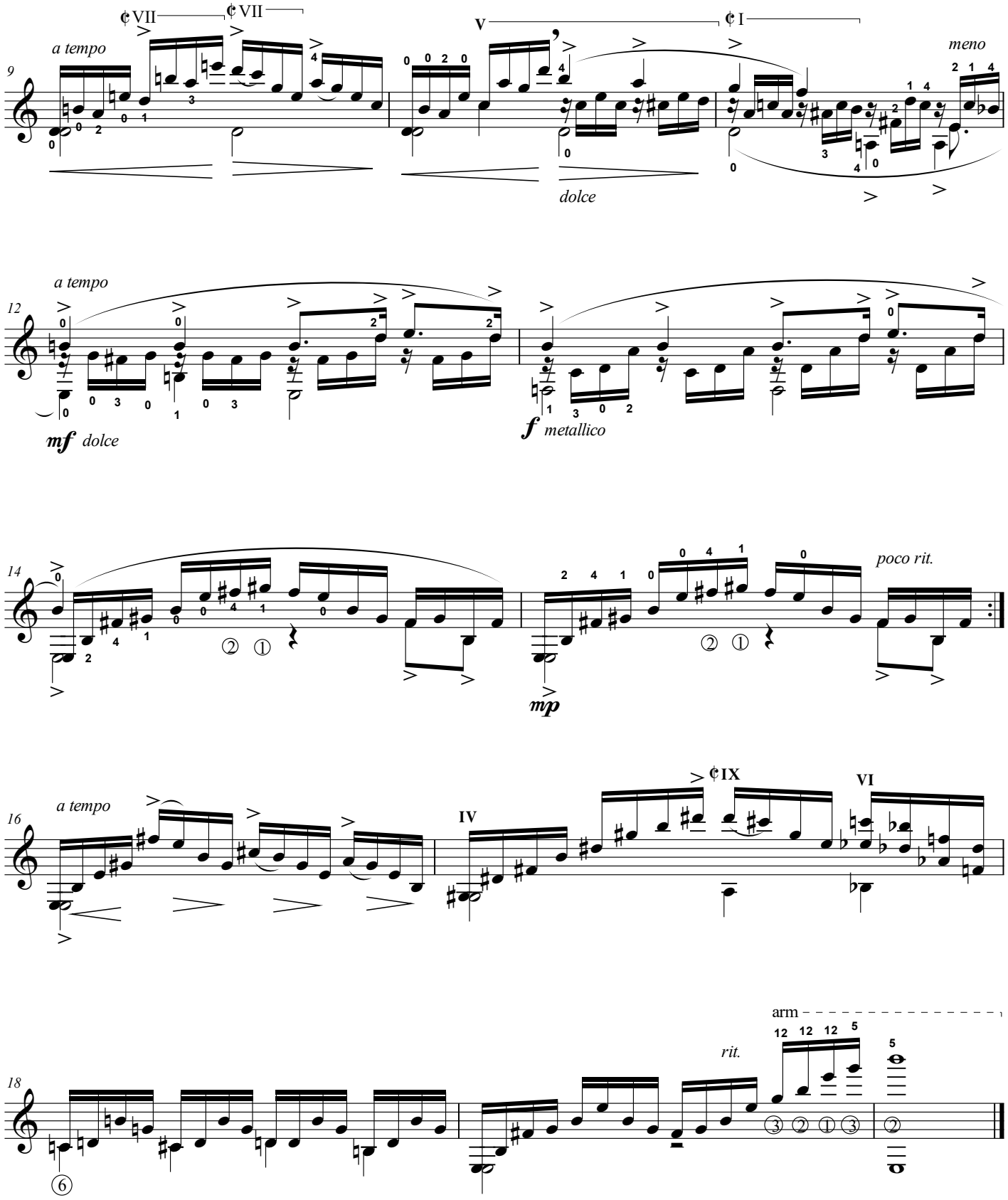
I REGISTRO
(Preludio)



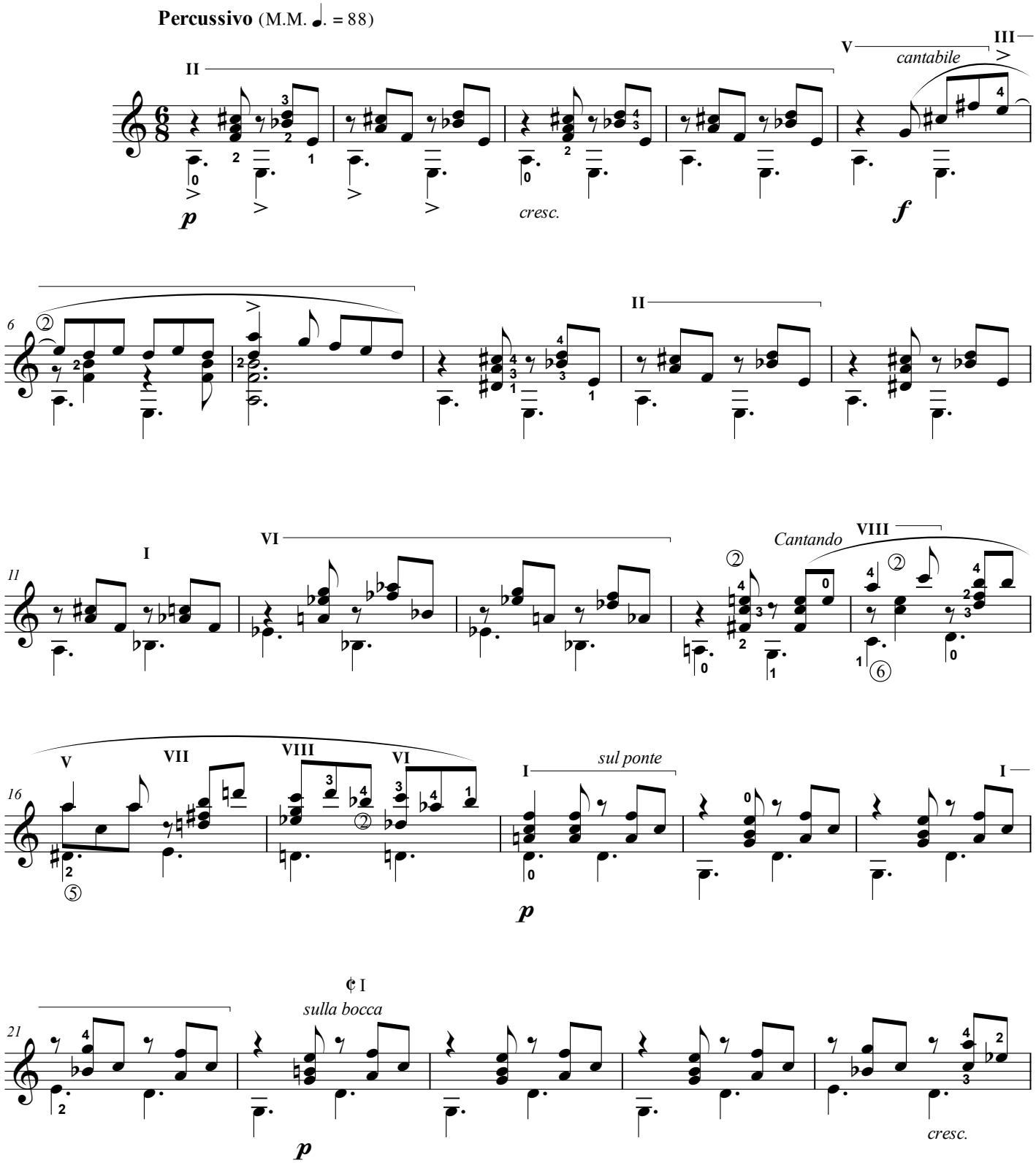
Notas a la edición

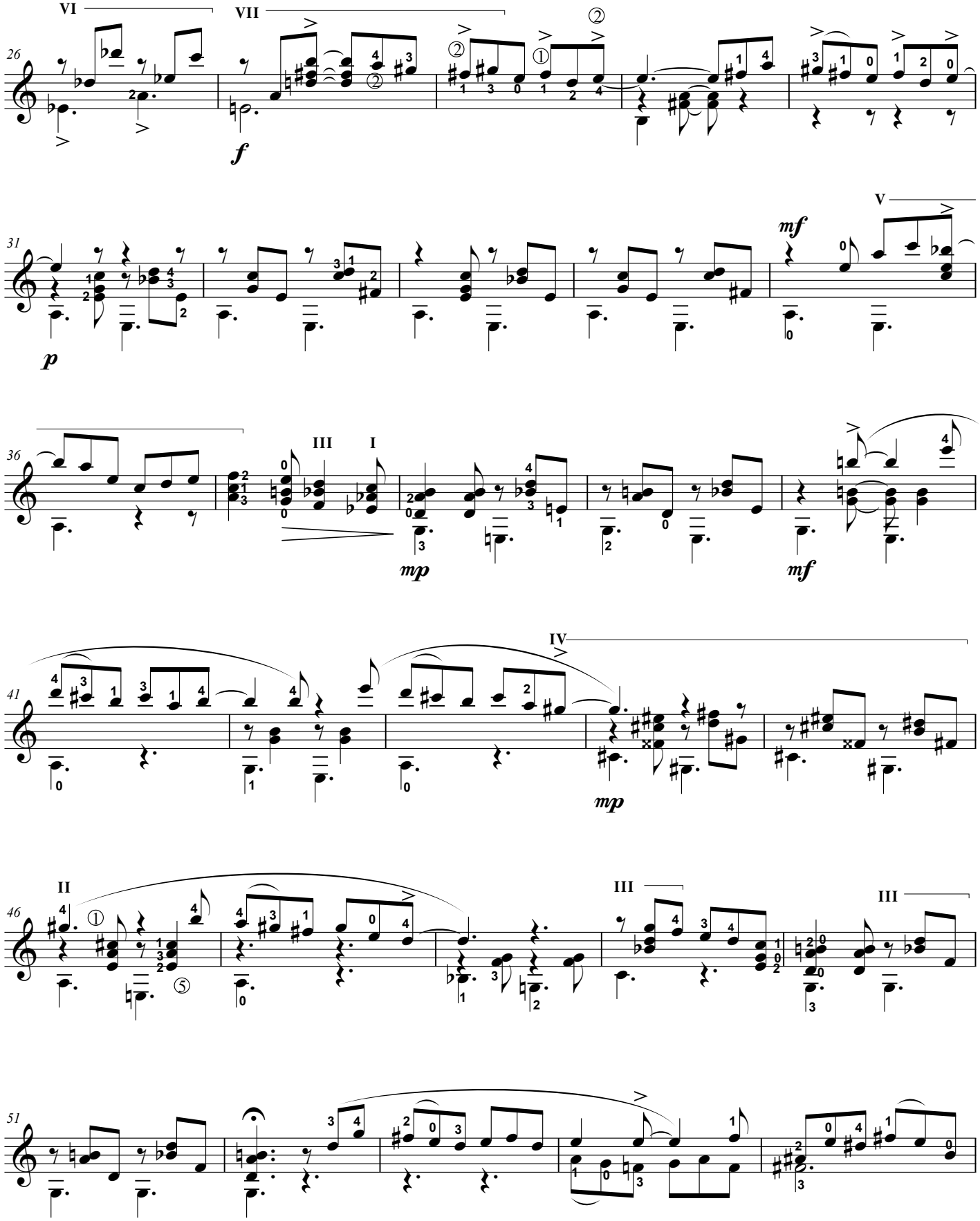
1. Definición de registro: "Práctica de los guitarristas populares para calentar y llamar la atención de la gente" (Lauro, Antonio. Min. 28:10)

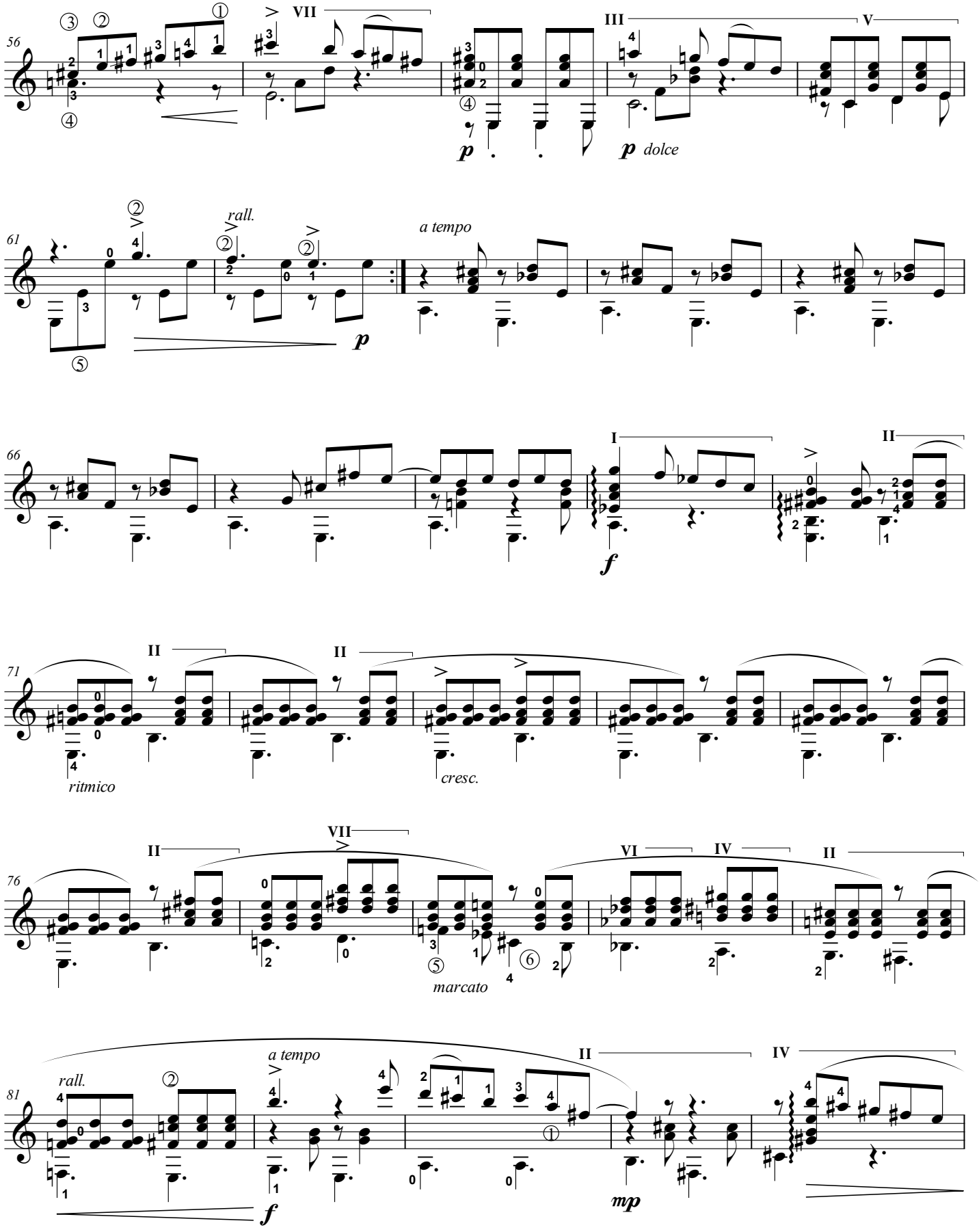
Transcripción por Luis Alfaro Bogantes

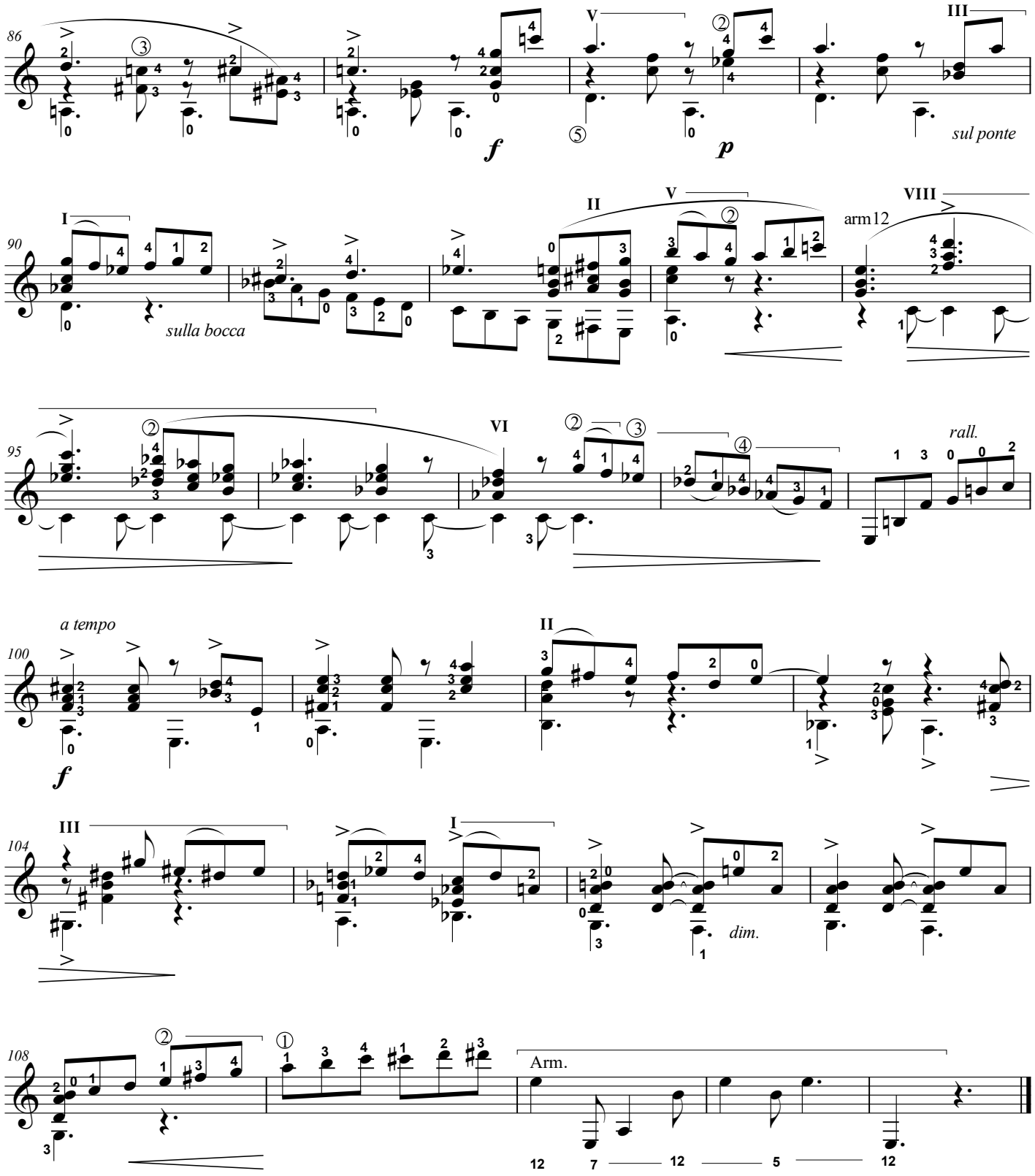

9
a tempo
¢VII
¢VII
V
¢I
dolce
meno
12
a tempo
mf dolce
f metallico
14
poco rit.
mp
16
a tempo
IV
¢IX
VI
18
rit.
arm

II DANZA NEGRA
(Sugiriendo el tambor)

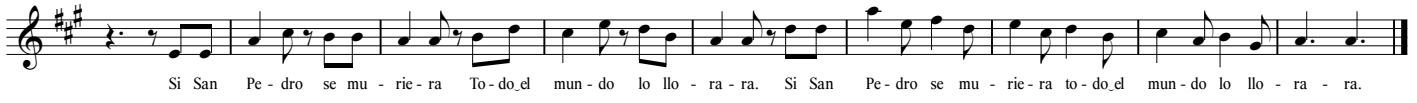



26
VI
VII
f
31
p
V
mf
36
III
I
mp
mf
41
IV
mp
46
II
III
III
51

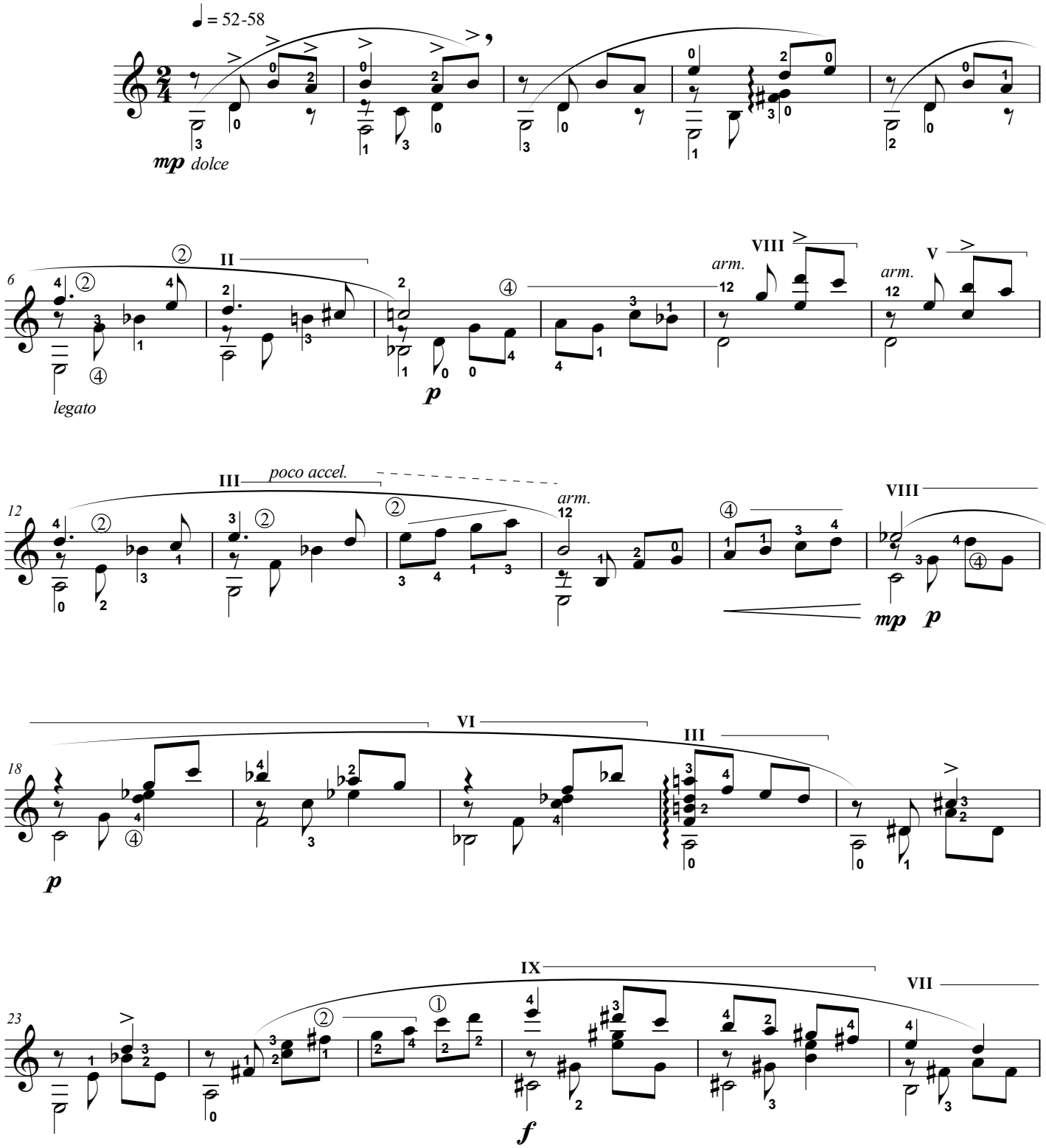

56
VII
III
V
p
p dolce
61
rall.
a tempo
p
66
I
II
f
71
II
II
ritmico
cresc.
76
II
VII
VI
IV
II
marcato
81
rall.
a tempo
II
IV
f
mp

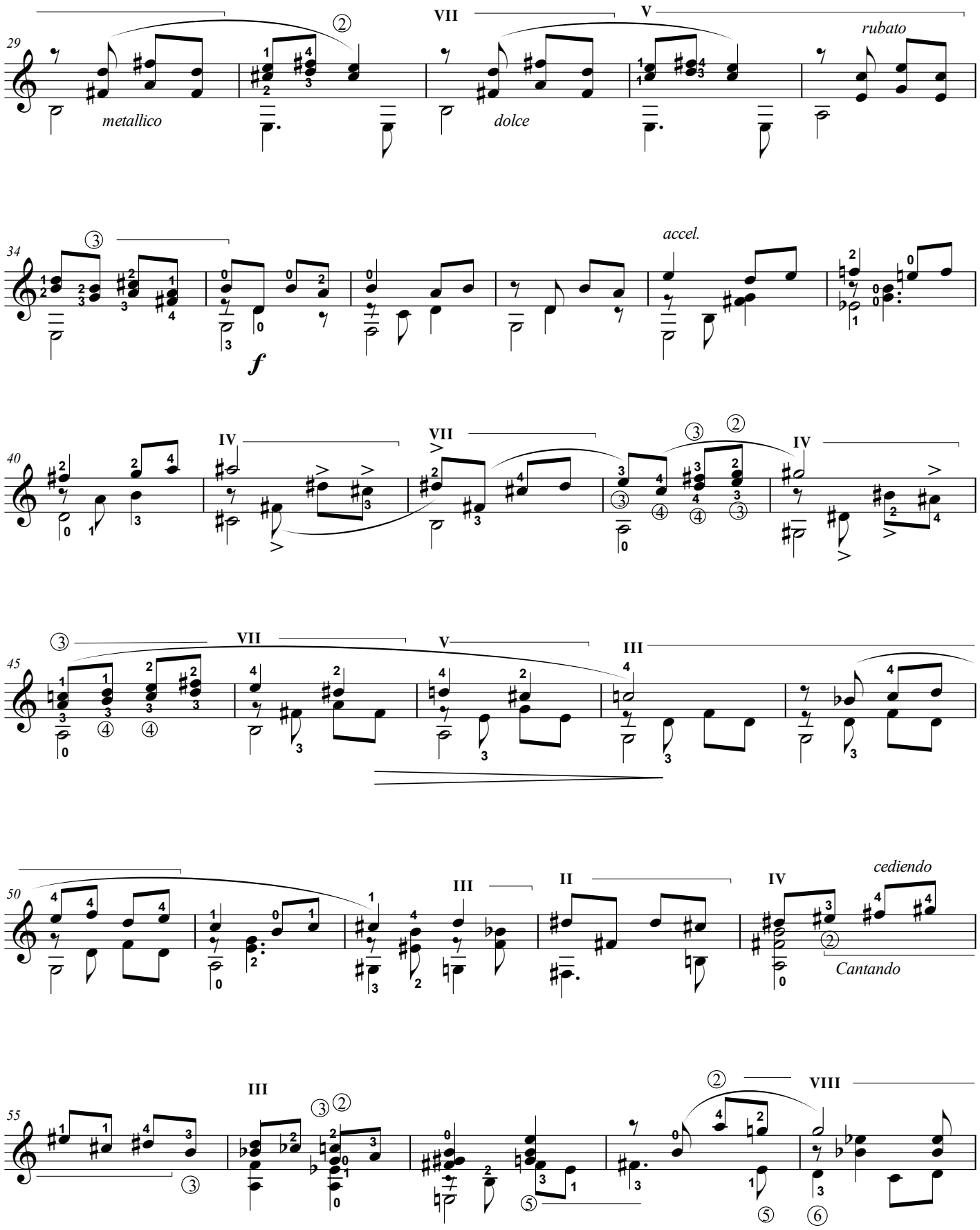


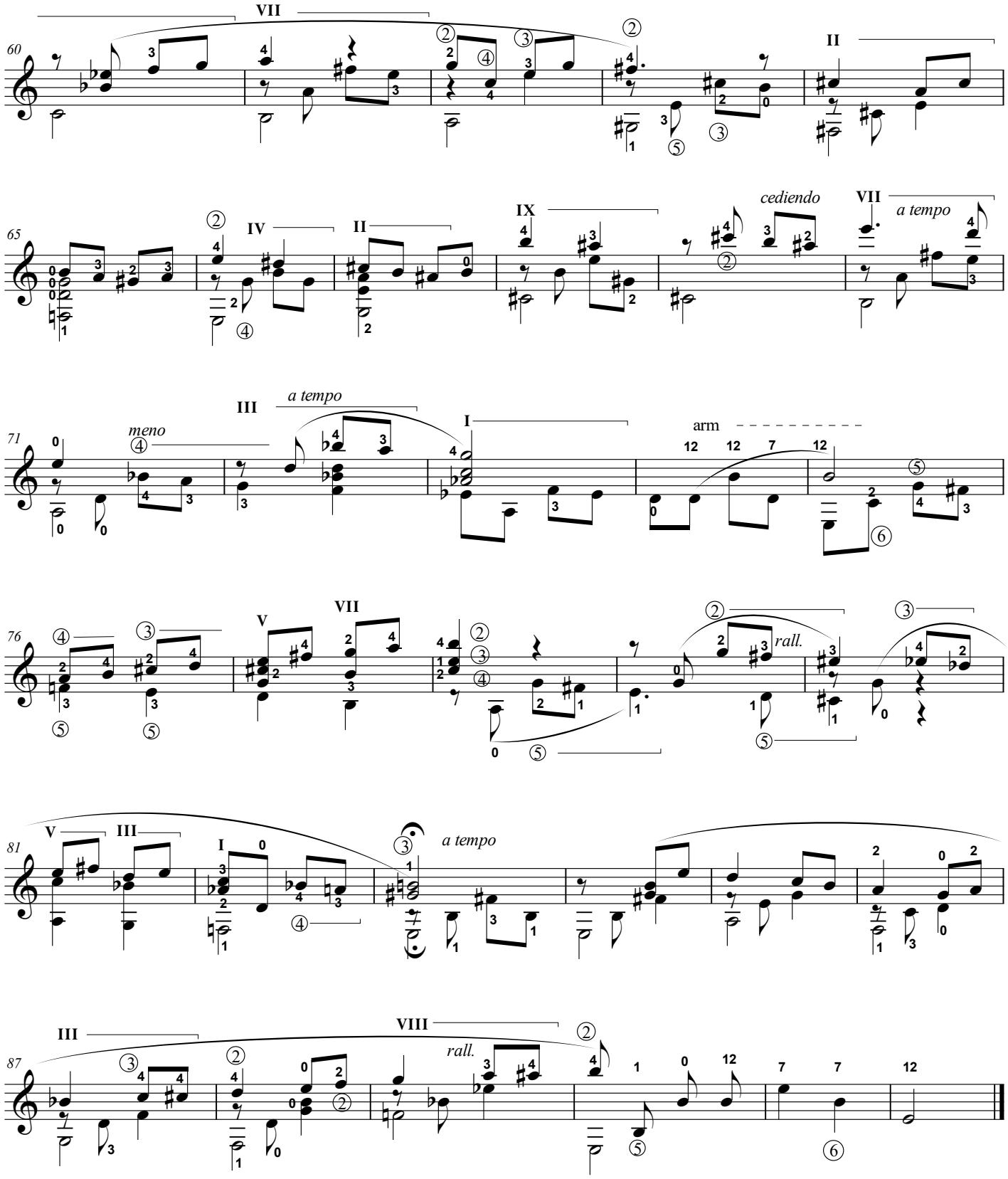
2. Melodía de *El San Pedro,* canción tradicional de la región de Barlovento, Miranda (Venezuela). Utilizada por Antonio Lauro en este movimiento (ver cc. 14-17).



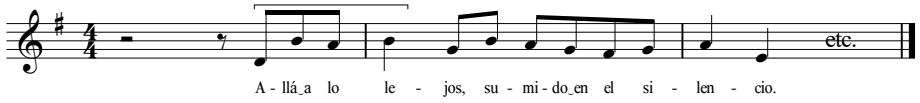
III CANCIÓN
(Romántica de serenata)



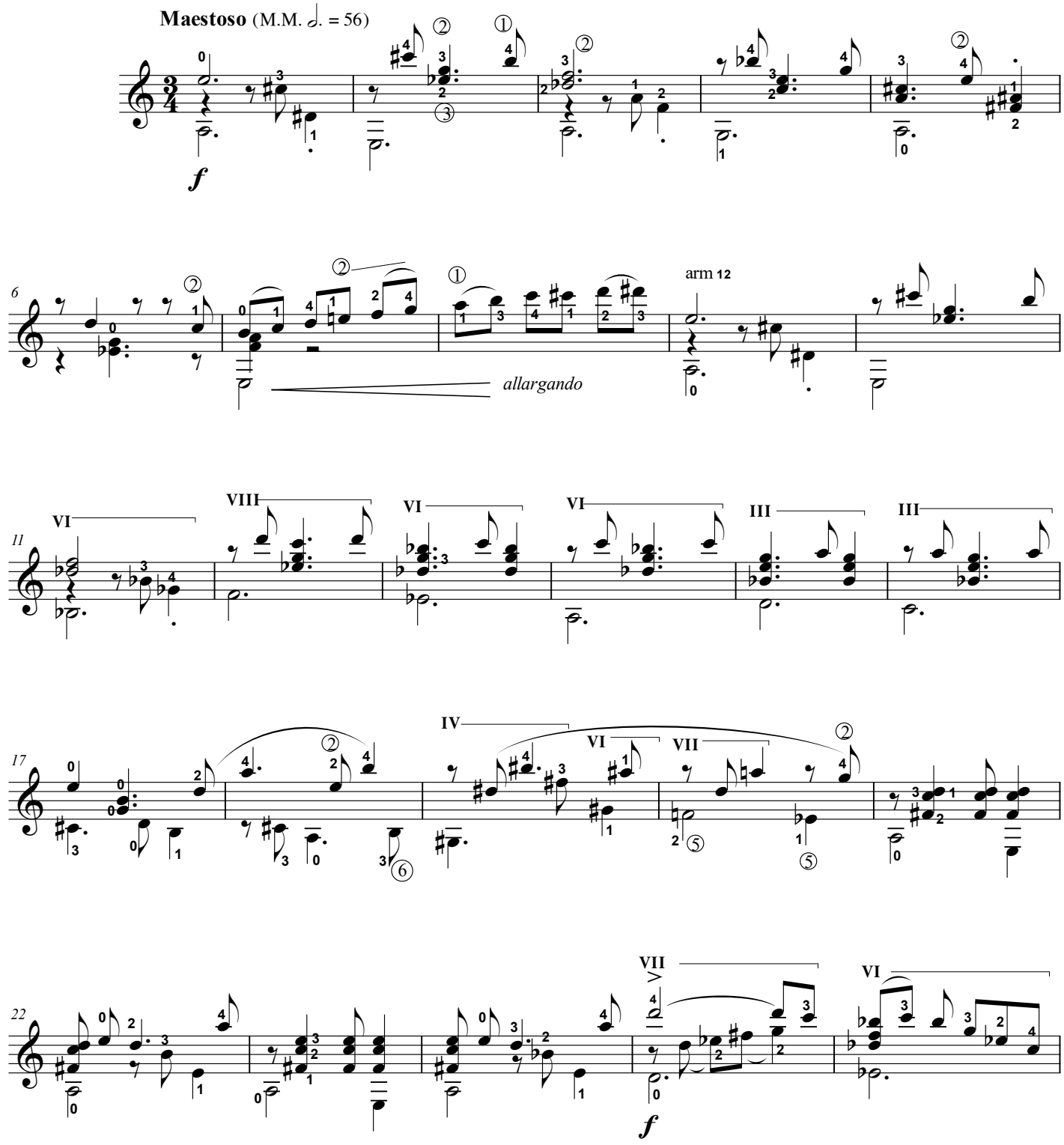

29
metallico
dolce
rubato
34
f
accel.
40
45
50
cediendo
Cantando
55

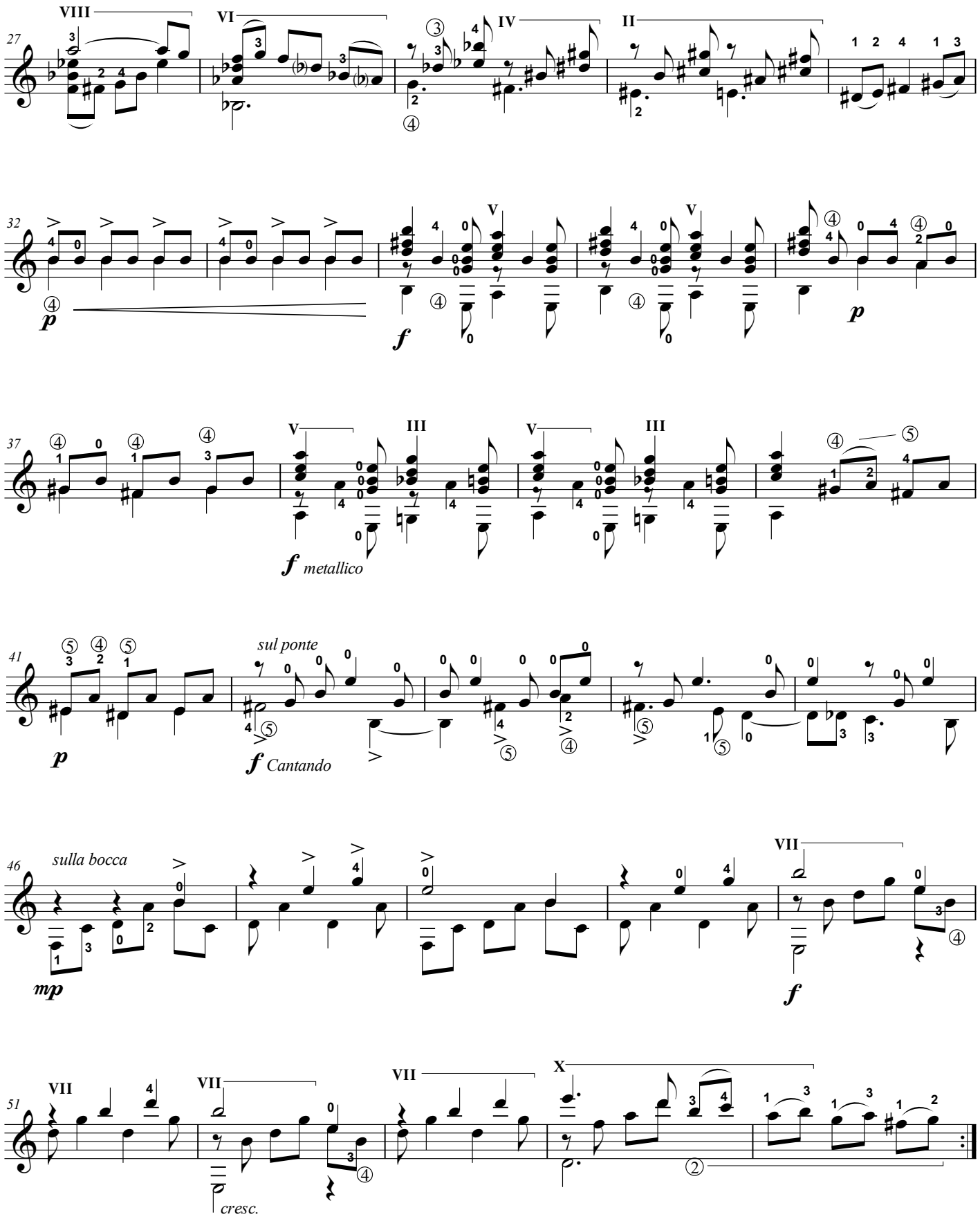


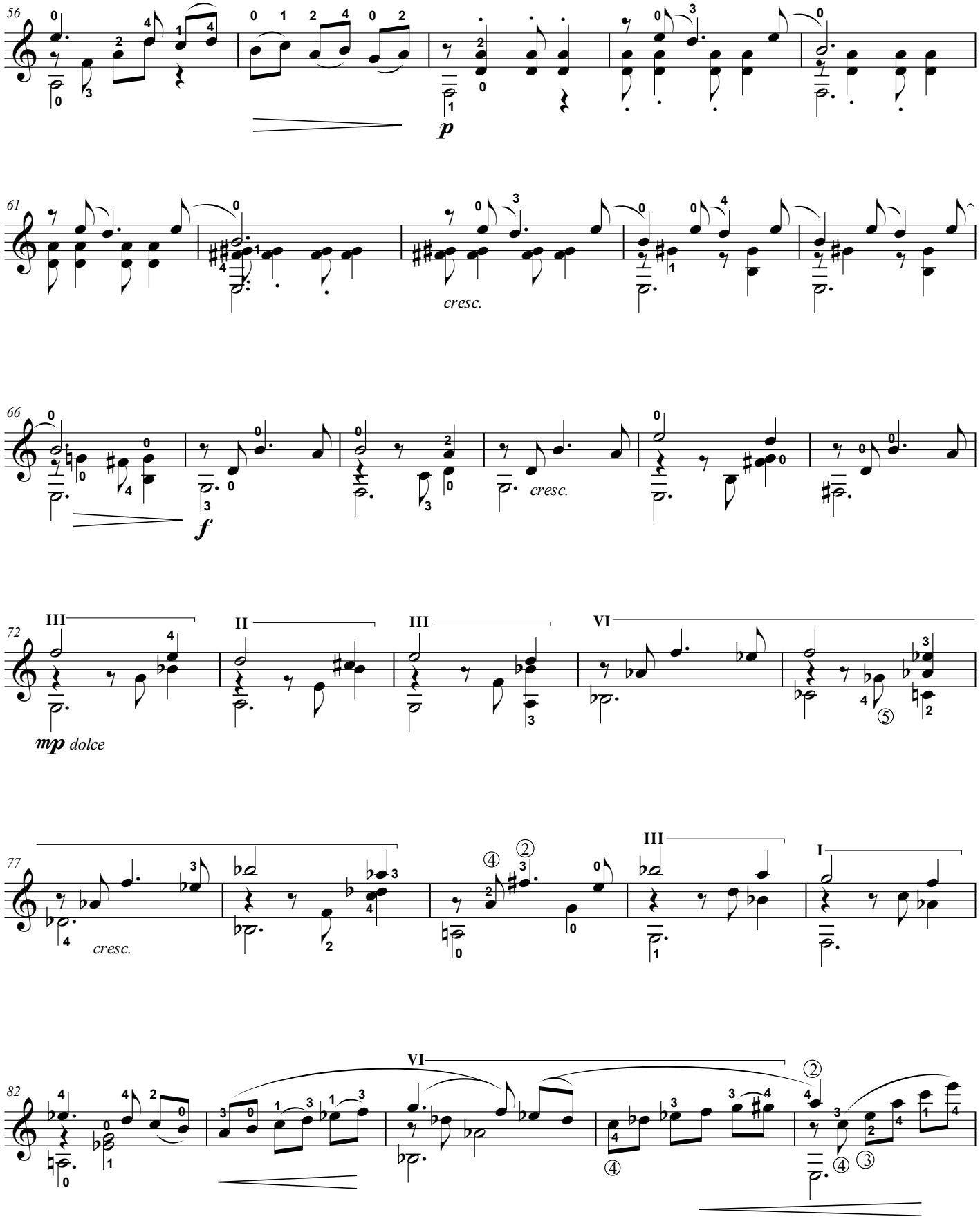
3. Extracto de la canción popular *La Tumba,* utilizada por Antonio Lauro en este movimiento (ver cc. 1 y 2).

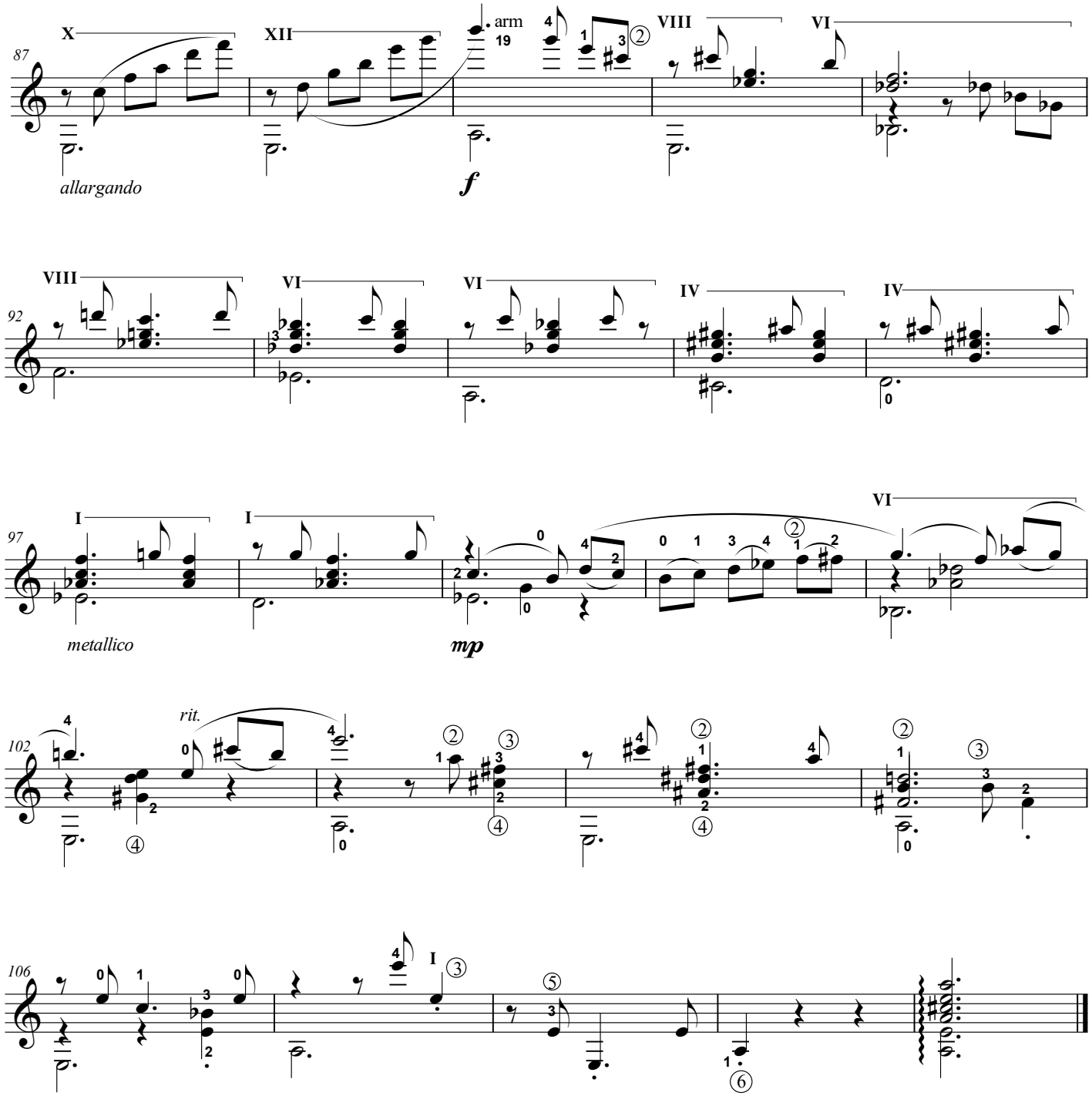


IV VALS
(Vals típico Venezolano)

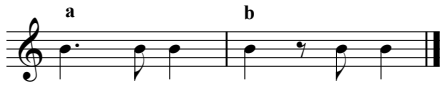



27
VIII
VI
IV
II
32
p
f
V
V
p
37
V
III
V
III
f metallico
41
p
sul ponte
f Cantando
46
sulla bocca
mp
VII
f
51
VII
VII
VII
X
cresc.


56
p
61
cresc.
66
f
cresc.
72
III
II
III
VI
mp dolce
77
cresc.
III
I
82
VI



4. Figuración tradicional del acompañamiento del Vals Venezolano.



5. Observar que en c. 65 Lauro vuelve a utilizar el tema de *La Tumba*, utilizado en el tercer movimiento "Canción" (ver nota #3).

Referencias:

Flores, C. (30 de septiembre de 2018). *Lauro plays Lauro (Live Concert in Puerto Cabello 1981)*. [Archivo de video]. Consultado en https://youtu.be/UmE3DqUX7Lc

Zea, L. (1987). *ANTONIO LAURO: HIS GUITAR WORKS (22-25)*. Guitar international.