

LA UTILIZACIÓN DE INSTRUMENTOS ÉTNICOS EN LA COMPOSICIÓN DEL ARTE MUSICAL EN VENEZUELA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX (1965-1999)¹

Dr. Emilio Mendoza
Universidad Simón Bolívar

Resumen

La composición de música dentro del campo del arte musical en Venezuela ha incluido la producción de obras de intención nacionalista. Una manera de lograr este objetivo ha sido la utilización de instrumentos típicos regionales, o étnicos, dentro de un campo dominado por los instrumentos de la orquesta sinfónica. El artículo propone definiciones de los instrumentos étnicos y analiza su utilización por los compositores de Venezuela en la segunda mitad del siglo XX, los factores que han generado esta corriente, los escenarios de la actividad musical venezolana con funciones similares pero fuera del ámbito del arte musical, su contexto histórico latinoamericano. Se desarrollan criterios para elaborar una tipología del uso en función de clasificar y analizar toda la producción del país en el período mencionado y establecer tendencias y proyecciones. Los resultados son analizados con la ayuda de gráficos, destacándose un incremento contrastante en los últimos años del siglo XX y un cambio de concepto generador de esta utilización, donde su razón de ser corresponde a un pensamiento de globalización cultural que al nacionalismo.

1. Introducción

La necesidad de ciertos compositores de la segunda mitad del siglo XX en Venezuela de imprimir un sentir de pertenencia regional y cultural en su producción dentro del arte musical, ha tenido como recurso dentro de otras posibilidades de lograr este objetivo, la utilización de instrumentos musicales regionales, o también llamados instrumentos étnicos, típicos o “no sinfónicos,” como fuente sonora de sus músicas. Esta tendencia se enmarca en su origen dentro del pensamiento del nacionalismo como movimiento del arte musical de occidente, pero paradójicamente el nacionalismo en Venezuela utilizó este recurso en muy contados casos. Se ha detectado recientemente un incremento considerable en la producción musical venezolana que utiliza otros instrumentos a los sinfónicos y se respira un aire diferente que designa una función que no se puede enmarcar como nacionalista ni neo-nacionalista, a la práctica de componer para otros instrumentos dentro del arte musical venezolano. La razón de emprender este estudio es delinear y organizar los conceptos generados por el fenómeno, en función de comprender el salto paradigmático que constituye su utilización hoy en día.

El presente trabajo se divide en dos partes. En la primera mitad se estudia el entorno de esta expresión: se define primeramente el instrumento étnico, sus consideraciones y antecedentes dentro del pensamiento nacionalista y se analizan ciertos escenarios de actividad y desarrollo musical en los que el instrumental

¹ Congreso Venezolano de Musicología 2000, (FUNVES/UCV), Caracas, 16-18/2/2000. IV Congreso de Investigación, Universidad de Carabobo, Valencia, 3-7/11/2002. Premio Municipal de Música 2000, Investigación Histórica, Mención Honorífica, Consejo del Municipio Libertador, D.F., Caracas. *Revista Musical de Venezuela* 44 (2002), FUNVES.

étnico está implícitamente relacionado o que afectan o influyen en su utilización. Este es el caso del movimiento electroacústico, el de las orquestas sinfónicas juveniles, el movimiento coral, el de la guitarra, el cuatro, la percusión; se analiza la influencia de la educación e investigación musical en el país, la creación de nuevos ensambles de instrumental sólo étnico con su producción de obras para este género; se incluye de manera referencial la aparición del instrumental étnico en producciones mesomusicales y brevemente el fenómeno en otros países de Latinoamérica.

En la segunda parte, la producción total² dentro de este género se analiza a través de una jerarquía de variantes en la expresión de referencia cultural que el empleo del instrumental étnico conlleva dentro de la pieza, sin contar en ningún sentido otros elementos como la música, melodías, ritmos ni contenido simbólico. A través de gráficos se perfilan tendencias de características singulares y junto a las conclusiones se determinan los agentes que puedan inhibir o incrementar la utilización del instrumental étnico en nuestro actual paisaje musical.

2. Definición del Instrumento Etnico

En el presente trabajo, los instrumentos étnicos se definen como los instrumentos autóctonos y mestizos que se derivan o pertenecen a una región, cultura y tiempo determinados y que son reconocidos por la generalidad como representantes simbólicos o reales en un alto grado de esa cultura y región. En este sentido la definición excluye a los instrumentos de la orquesta sinfónica a pesar de que éstos, como cualquier instrumento, también tienen su vínculo cultural y regional. Se puede definir de nuevo la dicotomía “étnico/sinfónico” a través del concepto de “carga” cultural determinada que pueda tener o no un instrumento musical, donde su internacionalización y diversidad cultural de uso por la música que emita y las situaciones sociales donde exista, le resta grados de pertenencia cultural determinada que originalmente tenía por su procedencia, ya que todo instrumento nace obviamente de una cultura específica.

La definición de instrumento étnico se concreta además dentro del sistema social y conceptual de la cultura occidental centroeuropea urbana y por oposición dependiente de los instrumentos sinfónicos, es decir, en simplicidad de base, un instrumento étnico es un instrumento “no-sinfónico”, por el hecho de que el *status quo* instrumental en la composición del arte musical occidental ha sido en los últimos 300 años hegemónicamente el instrumental de la orquesta sinfónica. Esta existe principalmente en las regiones urbanas

² La totalidad de las obras producidas en Venezuela hasta 1999 que el autor pudo encontrar en el campo del arte musical, que incluya de cualquier manera la utilización de instrumentos étnicos.

mayores del mundo, con muy poca variación en su constitución, a excepción del instrumental de la sección de percusión.

La definición incluye a los instrumentos de fabricación de materiales de desecho como también los fabricados con objetos caseros, los inventados y nuevos experimentales. No obstante, éstos instrumentos usualmente no representan una considerable carga cultural determinada al menos que se hayan derivado de un objeto o instrumento que aún mantenga su carga a pesar de las variaciones morfológicas, funcionales, musicales, etc. Su carga simbólica está asociada más bien a ideologías y posiciones conceptuales personales del creador, es decir una referencia cultural personal. Se incluye como étnico ya que su utilización se ubica dentro de la misma función: el instrumento no solo transmite sonidos sino significados adicionales por su estado de ser cultural, a diferencia de los sinfónicos.

Por lo tanto, podríamos entender la definición del instrumento étnico como un instrumento musical con una alta carga de representación cultural determinada, y para el ámbito específico del presente trabajo, no-sinfónico. Las variaciones creadas por la inclusión o sustitución de este instrumental orquestal sinfónico por otro no-sinfónico de alta carga de determinado ámbito cultural, se presentan como enfoque central de este trabajo, cuyo análisis delata el traslado de su función de reconocimiento de determinada región y cultura, hacia una multi-culturalidad o globalización de procedencia que anula la función de este símbolo cultural y lo convierte en una novedad cultural o exotismo de nuevo, pero en “multi-existencia.”

3. Nacionalismo

Otras vías más comunes entre los compositores de Latinoamérica para lograr la identificación cultural y regional ha sido la utilización de recursos principalmente rítmicos y melódicos, conceptos y contenidos textuales y programáticos derivados de las culturas no académicas del entorno y contexto en donde se ubica o en donde quiere ser reconocida su ubicación cultural por la expresión creativa musical del autor. Esta actitud o tendencia conocida como el “Nacionalismo” y acuñada históricamente como movimiento de finales del siglo XIX en Europa y en la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica, es resumida para el caso de Venezuela por José Peñín en dos publicaciones recientes sobre el nacionalismo en el país: “Plaza y el Nacionalismo”³ y en la entrada “Nacionalismo Musical” de la *Enciclopedia de la Música en Venezuela*⁴. Willi Apel deduce sin pecar de sobre-simplificación que “... [el] Nacionalismo es esencialmente un asunto de

³ José Peñín, “Plaza y el Nacionalismo,” *Revista Musical de Venezuela* 38 (1998): 217-235.

⁴ José Peñín y Walter Guido, eds. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*, vol. II, (Caracas: Fundación Bigott, 1998), s. v. “Nacionalismo Musical,” por José Peñín, 309-318.

intención...”⁵ y Peñín lo repite casi textualmente al afirmar que “...este asunto del nacionalismo es más un problema de intención que de objetividad.”⁶ No obstante, podemos resumir que esta tendencia se sitúa y oscila entre extremos como ámbitos conceptuales ya que la expresión nacionalista no es determinada con facilidad y tiene diferentes factores, a veces hasta contradictorios entre sí, donde un fenómeno nacionalista puede situarse simultáneamente entre procesos singulares o múltiples, como universal-local, político-personal, elitesco-popular, exótico-europeo, extranjero-propio, foráneo-auténtico, moderno-tradicional, originalidad-accesibilidad, características nacionales-nacimiento en el lugar.

Debido a la complejidad del término, a razón de las diferencias en la perspectiva cultural del que analice los fenómenos musicales que se puedan incluir como nacionalistas y por la definición del presente trabajo, se limita a tomar como objeto de estudio sólo la utilización del instrumental étnico para tal fin o para cualquiera otra función, material que ha llevado poca consideración en los estudios sobre el Nacionalismo hasta la fecha. Willi Apel, en el *Harvard Dictionary of Music*, no menciona a los instrumentos como posibilidad de expresión nacionalista cuando define el término:

... es basada en la idea de que el compositor debe hacer de su obra una expresión de rasgos nacionales y étnicos, principalmente al extraer de las melodías folklóricas y ritmos de danzas de su país, y al seleccionar escenas de la historia de su país o vida como material para óperas y poemas sinfónicos.⁷

Apel obvia a los instrumentos de nuevo cuando afirma:

El movimiento nacionalista empezó como una reacción contra la supremacía de la música alemana. Fue iniciada por músicos talentosos quienes... ..encontraron en sus tesoros nacionales de melodías, danzas, etc., un arma potencialmente fuerte.⁸

Peñín menciona la utilización de “...réplicas de instrumentos antiguos...”⁹ por Chávez en algunas de sus piezas, que más adelante se mencionarán en este trabajo en la referencia latinoamericana.

A pesar de la inmediatez que ofrece el instrumento de una cultura musical determinada para su reconocimiento, sea visual, sonoro o musical, la utilización de los instrumentos regionales para la expresión del nacionalismo o de la identidad cultural de una composición musical ha sido históricamente escasa, en comparación a la utilización de los ritmos, contenidos melódico-armónicos o simbología histórica y cultural

⁵ Willi Apel, ed., *Harvard Dictionary of Music* 2ª ed. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974), s. v. “Nationalism,” 564, trad. E. Mendoza.

⁶ Peñín y Guido, *Enciclopedia*, vol. II, 316. Otra publicación de José Peñín centrada en el nacionalismo del país, *Nacionalismo Musical en Venezuela*, Caracas: FUNVES, 1999, no fue tomada en cuenta como fuente en el presente trabajo ya que dicha publicación fue recogida íntegramente a menos de un año de su publicación por presunto plagio de material ya editado.

⁷ Apel, *Harvard*, 564, trad. Mendoza.

⁸ Ibid.

⁹ Peñín, “Plaza,” 223.

de una región. El instrumento conlleva, como caja de Pandora, la música y cultura de una región. Oferta tanto su timbre singular, las técnicas idiomáticas de ejecución, así como recursos de elementos musicales que el instrumento y su música explotan de manera particular, además del contenido rítmico, melódico o armónico de la música de la cultura que el instrumento emite. Su simple apariencia visual y la percepción de su artesanía ya detona una conexión directa y de fuerza a su descendencia original. Sin embargo, el instrumental regional no ha sido considerado dentro de las primeras opciones como recurso musical de expresión de identidad cultural y se estudiarán las razones de esta marcada ausencia.

El trabajo presenta la faceta instrumental del pensamiento nacionalista en Venezuela, incluyendo sus últimas consecuencias que conscientemente obedecen a conceptos lejos de ser de índole nacionalista y exploran particularidades tímbricas o condiciones circunstanciales de ejecución, sirviéndose de un instrumental global más que de una sola región cultural. En resumen, se podría acertar que el nacionalismo es una función de representación monocultural y el globalismo de representación multicultural, en cuyo último caso se disminuye o borra la función misma de representación cultural.

Tomando la perspectiva latinoamericana, el movimiento nacionalista de principios del siglo XX llegó a un punto climático en las proposiciones de Chávez en México y Roldán en Cuba, años 30 y 40, y una década más tarde en Venezuela con Plaza y Estévez. No obstante, Apel ignora que esta tendencia musical continuara en el continente latinoamericano y tuviera su apogeo en el justo momento cuando él afirma lo contrario:

Por alrededor de 1930 el movimiento nacionalista había perdido su impacto casi en todas partes del mundo. El péndulo se devolvió a los idiomas supranacionales, tanto así que el nacionalismo se llamó 'la última ilusión de la gente sin talento' (A. Lourié, en *Musical Quarterly* 27, 241).¹⁰

Este idioma supranacional, es decir, global, es referido en este caso al dodecafonismo y al serialismo que abarcó como una nueva moda a la mayoría de los centros del arte musical occidental, considerándose inferiores – sin talento - los creadores que no se apegaran a este dictamen. En Venezuela la introducción del serialismo se atrasó por la fuerte presencia de la escuela nacionalista hasta la década de los setenta,¹¹ ya que el nacionalismo se concretó igualmente desfasado con el resto de Latinoamérica y el mundo occidental, y la existencia del serialismo en Venezuela ha sido tan aislada y desfasada de la corriente internacional que nunca se estableció como paradigma de lenguaje fortalecido y generalizado. Por lo tanto, existe todavía una tendencia nacionalista en la creación venezolana de arte musical que ha cobrado fuerza por el

¹⁰ Apel, *Harvard*, 564, trad. Mendoza.

¹¹ La primera composición dodecafónica de Venezuela fue *Casualismo* para piano, 1961, de Rhazés Hernández López (Peñín y Guido, *Enciclopedia*, vol. II, 728), aunque una ruptura definitiva de la escuela nacionalista no se llevó a cabo sino hasta el inicio de la escuela de composición de Yannis Ioannidis en 1970 en Caracas.

desvanecimiento del dogma serialista remoto, y simultáneamente por el cambio de consciencia cultural de lo centrista a lo global que se incrementó a finales del siglo XX.

Se podría afirmar que la riqueza de la música e instrumental étnico en Latinoamérica, que activamente rodea con su cultura al artista de cualquier ámbito social o estilístico, sumado al complejo histórico de dependencia cultural a la metrópolis de turno que brota en una necesidad de diferenciación continental, hace que para el artista musical de América Latina y de Venezuela, la expresión nacionalista sea no una simple boga pasajera sino una condición intrínseca a la necesidad de individualidad artística, generacional y cultural. No obstante, la globalización de los últimos años está cambiando esta posición. Este trabajo se limita al ámbito venezolano por definición, pero se enlaza con un fenómeno instrumental étnico encontrado en otros países de Latinoamérica como México, Guatemala, Bolivia, Perú y Uruguay, ya que es importante ubicarlo dentro de un contexto cultural latinoamericano. Se desea establecer un análisis de la dirección y perspectiva del desarrollo de un pensamiento que ha tomado fuerza continental gradualmente pero que aún no se le ha dado la merecida atención en sus posibilidades de regeneración del lenguaje compositivo y de revalorización de las culturas regionales en función de su aporte real al arte musical contemporáneo.

4. Antecedentes

A pesar de haber existido en la primera mitad del siglo XX en Venezuela una fuerte escuela nacionalista encabezada por el compositor, director y pedagogo Vicente Emilio Sojo, las composiciones producidas se acogieron al instrumental básico de la orquesta sinfónica, a la voz, coro y a la guitarra. Por la cercanía conceptual que tuvo el arte musical de esta generación al folklore musical venezolano, se inició un trabajo importante de recopilación, transcripción y arreglos, aunque no sistemático, y el pensamiento nacionalista se mantuvo presente hacia la segunda mitad del siglo. Desde su inicio con Salvador Llamozas (1854-1940) en sus aires populares *Noches en Cumaná*¹² influenciado por la proposición de Louis Moreau Gottschalk, y con Sebastián Díaz Peña (1844-1926) en su joropo para piano *Marisela* en 1878,¹³ de este período resultaron obras maestras como la *Cantata Criolla* de Antonio Estévez en 1954. En ésta partitura se incorporan las maracas con contenido musical venezolano además de otros recursos idiomáticos de la cultura venezolana de la región de los Llanos, trabajados con gran profundidad.¹⁴ Sobre esta obra López Chirico resume:

La peculiar sonoridad del conjunto instrumental folklórico [el conjunto de arpa, cuatro, maracas y bajo] ha sido transpuesta e integrada a la masa orquestal por Estévez, valiéndose de los medios propios de la orquesta sinfónica.

¹² Peñín y Guido, *Enciclopedia*, vol. I, s. v. "Salvador Narciso Llamozas" por José Peñín, 134.

¹³ Peñín y Guido, *Enciclopedia*, vol. II, s. v. "Díaz Peña, Sebastián" por José Peñín y José Velásquez, 523.

¹⁴ Ver el análisis de esta obra por Hugo López Chirico, *La Cantata Criolla de Antonio Estévez* (Caracas: ILVES, 1987).

Como es natural el arpa diatónica popular ha encontrado su traducción directa en dos arpas cromáticas, siendo éstas complementadas en la mayor parte de sus intervenciones por el piano.¹⁵

El uso de las maracas por Estévez es apremiado por López Chirico dentro de un sistema estético (asumido por Chirico) en el que el instrumento étnico ofrece su timbre pero no debiera resaltar en su aporte folklórico para evitar “evocaciones pintorequistas” y asombra hoy en día su comentario peyorativo acerca del “riesgo” de crear un “primer concierto de maracas y orquesta”:

Las maracas, en cambio, son utilizadas con gran parquedad, consumado buen gusto y sentido artístico: ante el riesgo cierto, por un lado, de componer involuntariamente el “primer concierto para maracas y orquesta” de que se tenga memoria, si se opta por trasladarlas literalmente como se usa en el folklore; y por otro, ante la imposibilidad de obtener la frescura y variedad de su manera popular de producirse, Estévez opta por reservar el tinte de su timbre para momentos aislados, ... (...) ...Allí (compás 2-268) el ritmo del joropo se angosta hasta quedar exclusivamente articulado – *pianísimo*- por ella.

Este enfoque orquestal permite que en todo el final de la obra planee el espíritu tímbrico del referente folklórico, sin que por ello se produzcan evocaciones pintorequistas.¹⁶

Como excepción a la escuela nacionalista, Nelly Mele Lara (1922-1993) utilizó instrumentos étnicos en su composición *Misa Criolla* de 1966 sobre el ritmo de aguinaldo para coro, solistas e instrumentos “criollos”¹⁷ y en su *Misa Folklórica Bolivariana*, 1967, para coro e instrumentos “populares y folklóricos,”¹⁸ quizás por la influencia de la muy difundida *Misa Criolla* de Ariel Ramírez de Argentina de 1963, basada en bailes típicos sureños con instrumentos latinoamericanos o sustitutos. Estas dos piezas son las primeras composiciones que un músico venezolano crea con el instrumental étnico. Influye en esta producción precursora dos aspectos importantes: La *Misa Criolla* de Lara fue conducida por las celebraciones de los cuatrocientos años de la fundación de la ciudad capital de Caracas, en cuya oportunidad se estimula la reflexión en torno al desarrollo histórico del venezolano y por supuesto su identidad. El segundo factor, más importante aún, es el hecho de la composición por el compositor, teórico y director de coros chileno Humberto Sagredo de la *Misa Criolla Venezolana* en 1965, a un año de su llegada al país, para conjuntos folklóricos del oriente del país.¹⁹ Se estrenó en 1966 y se deduce que siguió el ímpetu creativo originado por Ariel Ramírez. Se hace referencia más adelante en el presente trabajo, en “Educación e Investigación,” donde se menciona a un grupo de compositores que fueron al mismo tiempo investigadores del folklore, pero que inexplicablemente no se aventuraron a componer con el instrumental étnico. La compositora María Luisa Escobar, precursora como creadora en base a la música indígena venezolana (como en su *Canto Caribe Aish*

¹⁵ Ibid., 115.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Peñín y Guido, *Enciclopedia*, vol. II, s. v. “Mele Lara, Nelly” por Felipe Sangiorgi, 208.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Programa de concierto, Coral Cursillo Cantorum, dir. Ibrahim Zurita, Auditorio CVG, edo. Bolívar, 12-6-1999.

Tain, 1933, para voz y piano),²⁰ mucho antes de que se iniciara oficialmente la investigación etnomusicológica en Venezuela,²¹ no compuso piezas con instrumental étnico. Se deduce por lo tanto, que la utilización de este instrumental, a pesar del contexto latinoamericano en pleno apogeo en los años treinta y cuarenta, no estaba dentro de las consideraciones estéticas en Venezuela antes y durante la escuela nacionalista.

5. Escenarios Musicales Relacionados con los Instrumentos Étnicos

5.1. Movimiento de la Electroacústica

Se incluye en este rubro la utilización de material sonoro creado por instrumentos étnicos y registrado sea de forma análoga o digital, y transformado, editado o mezclado en cualquier combinación y manera, con otros instrumentos o sonoridades, sea en vivo o grabado. Este movimiento presenta la alternativa más idónea para difundir la tendencia étnica. En primer lugar el resultado es casi siempre un producto grabado que por lo consiguiente se puede difundir masivamente, sea por el acetato o el disco compacto y ahora el internet. En segundo lugar, la producción no requiere de la interacción con el instrumentista especializado del instrumento étnico en lo que se refiere a lectura de partituras, ensayos y ejecución en concierto, disponibilidad del instrumento o instrumentista en caso de que se ejecute la composición en otro lugar. En general, los ejecutantes especializados en instrumentos étnicos no leen partituras ya que la música típica de sus instrumentos se transmite de forma oral. Por lo tanto, la opción de producir música con instrumentos étnicos como fuentes sonoras a manipularse en estudio de grabación resulta el canal más práctico para componer con estos instrumentos. Igualmente se elimina la resistencia cultural establecida en los circuitos de ejecución musical sinfónica hacia estos instrumentos.

Por otro lado, la información cultural del instrumento es disminuida al no contar con su aporte visual, quedando sólo su timbre, sus posibilidades idiomáticas particulares y por supuesto la música de su cultura en el caso de que ésta sea utilizada por el compositor además del instrumento mismo. En caso de que el entorno socio-musical del compositor inhiba a éste a utilizar los instrumentos étnicos en sus composiciones, en la producción electroacústica un sonido extraño se puede disimular con los producidos por sintetizadores u otras transformaciones de sonidos cuyo orígenes son borrados por la misma transformación. Como se tratará más tarde en las referencias latinoamericanas, en los años setenta un movimiento de compositores del Cono Sur de Latinoamérica (Uruguay, Argentina y Brasil), aprovecharon este medio por la imposibilidad política

²⁰ Ibid., 549.

de ser difundidos por los otros sistemas establecidos. La difusión electroacústica era además muy fácil de instalar y realizar con resultados fieles garantizados, caso que no se logra con la ejecución instrumental en vivo.

En tercer lugar, la estética de la música electroacústica se acerca a la sonoridad de gran parte de los instrumentos étnicos, sobre todo los indígenas, por no estar limitados a una gama de sonidos en intervalos temperados diatónicos o cromáticos, y se puede deducir que esta razón fue el atractivo principal para compositores con conocimiento étnico y al mismo tiempo con experimentación vanguardista dentro de la estética europea de la música nueva de los 60 y 70. En tal sentido, Isabel Aretz, etnomusicóloga y compositora, produce en 1969 su pieza *Birimbao* para cuatro timpani y cinta con grabaciones de instrumentos indígenas. Dentro del mismo estilo mixto se encuentran *Yekuana*, 1972, y *Kwaltaya*, 1980, siendo Aretz precursora de este género en Venezuela.

La composición por medios electroacústicos y con el empleo de instrumentos eléctricos y electrónicos, a pesar de ser netamente no sinfónicos, no se considera dentro del presente trabajo ya que este campo es parte del desarrollo de la música contemporánea occidental y por definición no conlleva una carga cultural diferente.

Con el desarrollo alcanzado por la tecnología digital del sonido, que permite al compositor grabar, editar y producir un disco compacto desde su casa a costos accesibles, se pronostica que esta posibilidad tome preponderancia en el futuro cercano en la producción de músicas con instrumentos étnicos, en relación a la escasa producción histórica y actual en este rubro.

5.2. Movimientos Sinfónico Juvenil y Coral

Venezuela cuenta con una riqueza extraordinaria en su cantidad y variedad de instrumentos y culturas musicales regionales, pero este instrumental no se incorporó definitivamente a la creación musical académica sino a partir de la mitad de los años setenta, alcanzando un apogeo diez años después. Similarmente surgió en esta década en manos de un líder político-musical, José Antonio Abreu, el Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles²² y por otro lado un extenso movimiento coral con la figura de Alberto Grau.²³

²¹ Los estudios del folklore musical venezolano se iniciaron formalmente con el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales en 1946 a cargo de Juan Liscano.

²² Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, FESNOJIV.

²³ Estos dos movimientos se han consolidado actualmente y trabajan coordinadamente juntos.

El movimiento sinfónico juvenil estuvo involucrado en 1982-4 con un proyecto importante que más adelante se describirá en detalle, la formación de la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos ODILA. El proyecto fue específico en el uso de los instrumentos étnicos latinoamericanos para la ejecución y composición de música tradicional y música nueva. Después de esta incursión el proyecto fue abandonado por el sistema de orquestas juveniles hasta circa 1999 en adelante cuando surge un nuevo acercamiento a través de la ejecución de arreglos orquestales de música tradicional venezolana (como joropos y merengues), y la incorporación a la orquesta de agrupaciones híbridas mesomusicales establecidas para conciertos específicos que funcionan dentro de la orquesta como solistas, y el surgimiento indirecto de esta plataforma de instrumentistas sinfónicos, de ensambles mixtos mesomusicales como Arcano, El Cuarteto, Ensamble Gurrufío, Onkora, Pabellón sin Baranda, Omar Acosta Ensamble, Caracas Sincrónica, El Trancao, Saul Vera y su Ensamble,²⁴ entre otros, que pueden incluir el cuatro, la mandolina, la guitarra y las maracas en su instrumental, además de instrumentos sinfónicos.²⁵

La dedicación exclusiva de cientos de jóvenes al orquestal sinfónico auspiciado por el sistema de orquestas juveniles desvió en cierta medida el interés de éstos por los instrumentos étnicos, con el posible menosprecio en su valor cultural hacia este instrumental frente a los sinfónicos. De hecho, muy poco del repertorio que ejecutan las orquestas del sistema, unos 141 núcleos en todo el país, es venezolano²⁶. No obstante, muchos de los jóvenes intérpretes mantienen una experiencia como ejecutantes de instrumentos sinfónicos a través del sistema y al mismo tiempo como ejecutantes de instrumentos folklóricos o ejecución de música folklórica con instrumentos sinfónicos.

En el movimiento coral sucedió lo contrario. El repertorio de la mayoría de las agrupaciones corales hoy en día en Venezuela, sean profesionales o aficionadas, incluye una gama de arreglos corales de música del folklore nacional y del Caribe, y en menor grado, composiciones originales. Esta es una característica constante en las corales venezolanas a pesar de que en el folklore hay contados casos de polifonía vocal²⁷ y no hay en existencia música folklórica de origen para el instrumento coral. Para la ejecución coral de los

²⁴ Ver más adelante bajo "Proposiciones Mesomusicales."

²⁵ Arcano: Oboe, violín, cuatro, guitarra y contrabajo; El Cuarteto: Flauta traversa, cuatro, guitarra, contrabajo; Gurrufío: Flauta traversa, oboe, maracas (desde 1998, anteriormente mandolina con Cristobal Soto), cuatro, contrabajo; Onkora: Flauta traversa, mandolina, cuatro, guitarra, contrabajo; Omar Acosta Ensamble: Flauta traversa, cuatro, mandolina, contrabajo; Caracas Sincrónica: Clarinete, Guitarra, mandolina; El Trancao: Piano, cuatro y contrabajo; Saúl Vera y su Ensamble: variable, incluyendo bandola, mandolina, vientos madera, bajo eléctrico/contrabajo, cuatro, guitarra, percusión venezolana/batería.

²⁶ Similarmente, las 27 orquestas sinfónicas profesionales de Venezuela, cinco sólo en Caracas, dedican casi toda su programación al repertorio extranjero. El compositor Wilmer Flores finaliza un análisis de la programación de las orquestas en Caracas con resultados lamentables en su Tesis de Maestría (USB) "Presencia de los Compositores de Venezuela en el Repertorio de las Orquestas Sinfónicas de Caracas."

²⁷ Como los Cantos de Velorio de Cruz de Mayo en los llanos de Barinas con Bandola sola y tres (o más) voces.

arreglos folklóricos se incorporan muchas veces como acompañantes una combinación del cuatro venezolano, mandolina, guitarra, maracas, charrasca, furruco y tambora, entre otros instrumentos, dependiendo del género que se vaya a ejecutar. Por lo tanto la actividad coral en Venezuela cumple funciones de difusión directa e indirecta de la música regional tradicional de Venezuela al ofrecer este repertorio en la mayoría de los conciertos, muchas veces con el instrumental étnico incorporado a la coral. Esta tendencia se encontraba ya en manos de V. E. Sojo y se basa principalmente en arreglos y no en composiciones, con varias excepciones²⁸. El director de coro es un músico que como el percusionista (ver más adelante), se acostumbra en la práctica a tratar con algunos de los instrumentos étnicos venezolanos. Si el director de coros es compositor al mismo tiempo, se podría esperar una pieza con este instrumental. Este es el caso de Alberto Grau con su pieza *Ballet La Doncella* (1978) que incluye coro, ensamble sinfónico, cuatro, percusión y guitarra eléctrica, aunque la mayor parte de las composiciones de Grau para coro no utiliza instrumentos étnicos sino el recurso del movimiento físico de los integrantes simultáneo al canto. Como últimas consecuencias, se puede nombrar al estudiante del postgrado de dirección coral en la Universidad Simón Bolívar, Caracas, Cristian Grasse, además compositor, que realiza *Silako Ueya* (1999)²⁹, una pieza para coro, orquesta sinfónica e instrumentos étnicos.

5.3. Movimiento de la Guitarra

Con la producción de Antonio Lauro principalmente, el instrumento adquirió un cúmulo de composiciones propias, de tinte nacionalista en el sentido de que las obras abarcan ritmos o estilos de la tradición venezolana, hecho que no ha sucedido todavía en el ámbito coral con el mismo alcance en cantidad y calidad. A través de la oportuna difusión en los podios internacionales en manos de un virtuoso sin igual como Alirio Díaz, la obra de Lauro alcanzó su inserción dentro del repertorio regular de los guitarristas del mundo entero. Se debe aclarar que a pesar de que las piezas de Lauro son reconocidas mundialmente como la “guitarra venezolana,” esta asignación regional se debe a la música, su ritmo, progresiones armónicas y al origen del compositor más que al instrumento, ya que la guitarra es un instrumento que se encuentra como protagonista en una gran cantidad de diversas culturas del mundo. La guitarra venezolana se puede describir como un estilo de composición acuñado por Lauro basado en el “Vals Venezolano”, un vals bastante rápido, y en piezas transcritas o inspiradas directamente en géneros del folklore como el *Seis por Derecho* o el *Pasaje*

²⁸ El desarrollo de la agrupación vocal/coral es acertadamente a través de arreglos tan creativos que traen la admiración al igual que una obra original. Desde los ensambles vocales Quinteto Contrapunto hasta Cantaclearo, las composiciones son pocas en comparación con los arreglos pero la tendencia conduce a un incremento de la creación en número y en calidad, como es el caso de los compositores Federico Ruiz y sobretodo Alberto Grau.

²⁹ No la ha terminado aún.

Aragüeño.³⁰ Por otro lado, en Venezuela existe un subgénero del Joropo Central, la Guitarra Tuyera, el cual se puede afirmar es la única manifestación musical específica del folklore venezolano que utiliza la guitarra sola o como instrumento principal (con maracas y canto) y de la cual se ha estudiado muy poco como lo atestigua la inexistencia de bibliografía. La única transcripción o inspiración que se conoce es el *Pasaje Aragüeño* de Lauro y la única publicación hasta la fecha es el trabajo del autor sobre un guitarrista central.³¹ El desarrollo de la composición para guitarra se ha diversificado más allá del estilo de Lauro en una heterogeneidad de estilos, incluyendo el aire nacionalista como se puede apreciar en la colección publicada por FUNVES, *Colección de compositores venezolanos para guitarra*³² pero con la ausencia del alcance en promoción y reconocimiento internacional que tuviera el dúo Lauro/Díaz en décadas anteriores.

5.4. Movimiento del Cuatro

El cuatro venezolano representa a la música folklórica venezolana como instrumento símbolo ya que aparece en casi todas las manifestaciones a excepción de la música indígena.³³ Entre muchas otras, es parte de la agrupación tradicional del joropo llanero (voz, arpa o bandola, cuatro, maracas y bajo), y en tal función se utiliza igualmente en los llanos venezolanos como colombianos.³⁴ Por influencia de la cercanía de Venezuela a Trinidad y Tobago, en este país vecino se ha desarrollado un género interesante conocido como “Parang”, un anglicismo del término venezolano “parranda” en su acepción de música de ensamble instrumental y vocal que aparece en cantos de calle en las Navidades, tanto actualmente en Trinidad como antiguamente en Venezuela. El cuatro es utilizado en el parang trinitario, cuya música se incorpora a la cultura trinitaria desde la educación primaria en adelante por medio de competencias regulares en las escuelas de grupos de parang y por medio de un gremio muy bien estructurado.³⁵ El cuatro solista es también cultivado en Trinidad como lo demuestra la existencia del virtuoso Robert Munro.³⁶

³⁰ Estas piezas, así como toda la producción de Antonio Lauro y las grabaciones de Alirio Díaz se encuentran en la Editorial Caroni Music, Caracas.

³¹ Emilio Mendoza, “Pedrito Díaz: Manos de Plomo en una Guitarra Olvidada.” *Trapos y Helechos* 19 San Antonio de los Altos, (11/2001), p. 10-12.

³² Alejandro Bruzual, *Colección de compositores venezolanos para guitarra* Vol. I – XIII (Caracas: FUNVES, 1997-99).

³³ Aunque en dos manifestaciones ya en grado de mestizaje de origen Kari’ña en el oriente del país se utiliza el cuatro, el Mare-Mare y el Akaatempo.

³⁴ En nuestra miopía y egocentrismo cultural, como parte del sentimiento nacionalista, adoptamos al joropo llanero como nuestro símbolo patrio musical, realizando la popularidad urbana desde la aparición en Caracas en 1914 del joropo *Alma Llanera* de Pedro Elías Gutiérrez dentro de una zarzuela del mismo nombre, como segundo himno nacional. (Ver Luis Felipe Ramón y Rivera, *La música popular de Venezuela* (Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1976, 188-198). Es paradójico observar que siendo el joropo un género musical típico de Venezuela como de Colombia, lo hemos utilizado especialmente como un género netamente venezolano. (Ver Calderón, “Estudio...,” 219-256.)

³⁵ National Parang Association of Trinidad & Tobago.

³⁶ Emilio Mendoza, “Apuntes de investigación de campo en Trinidad,” manuscrito, 1995. Ver además: Francisca Carol Allard, “The Evolution of Parang (Music and Text) in Trinidad from 1900-1997,” Tesis de Maestría, University of the West Indies, St. Augustine, 2000.

La función principal del cuatro en el folklore venezolano es el de proveedor de la base armónica y rítmica que acompaña a otros instrumentos solistas o en agrupaciones, y a la voz o voces. En casos como en el golpe larense o tocuyano, de la región centro occidental de Venezuela, la agrupación instrumental que acompaña el golpe se conforma de una familia de cuatros de varios tamaños y afinaciones, es decir un ensamble de cuatros, cada uno con su ritmo y función diferentes.³⁷ Existe otra línea de desarrollo de este instrumento en Venezuela llamada el “cuatro solista” y se inicia formalmente con Fredy Reyna, siguiendo los pasos del solista Don Jacinto Pérez, el “Rey del Cuatro”. Reyna edita un método en su propia editorial y una serie de discos con sus ejecuciones del cuatro solista que incluye transcripciones de música de variados estilos, desde el renacimiento español, populares internacionales y folklóricos venezolanos. Lleva a cabo una larga labor educativa que culmina con la publicación de su método revisado y con su primer disco compacto.³⁸ El desarrollo continúa con un incremento de las posibilidades técnicas y expresivas del cuatro en manos de virtuosos como Hernán Gamboa y Cheo Hurtado. En la actualidad convive un grupo extenso de cultores del cuatro solista de alto nivel técnico e interpretativo, algunos de los cuales se han agrupado en la fundación cultural “Su Majestad El Cuatro” encabezada por el cuatrista Sir Augusto Ramírez.

Se han generado diferentes iniciativas de los compositores hacia el cuatro. No se puede afirmar por ahora, por falta de más tiempo en la investigación, quién fue el primer compositor académico que utilizó el cuatro en su producción ni una lista de todos los que lo hayan hecho, pero existen bastantes casos en la actualidad, como solista o en ensamble. Mendoza utilizó el cuatro en *Contra-Ataque*, 1977, para cinta grabada en multi-canal así como en *El Mejor Momento*, 1984 (del *Ultimo Canto*), con bandolas y cuatros. Paul Desenne escribió en 1980-83 su *Quinteto del Pájaro* para vientos y cuerdas sinfónicas más cuatro, y similarmente *Botella al Guaire* en 1985-86 y *Quinteto de la Culebra* en 1988 para el mismo conjunto menos el Corno Inglés. Muchas de sus composiciones para instrumentos sinfónicos en estilos o géneros del folklore venezolano incluyen la ejecución conjunta del cuatro, como el caso de la pieza *Chipola y Guasa N° 1*, para conjunto de cámara y cuatro, ambas de 1981.

En 1999 Vinicio Ludovic estrena su *Concierto para Cuatro y Orquesta*, el primero registrado en realizar tal combinación, seguido por el compositor Leonardo Lozano cuyo concierto *Antología de un Madero* se estrena en el 2000. Iniciativas como la de Vicente Forjonel, cuatrista que desea “academizar” el cuatro, componiendo para el instrumento en notación musical tradicional junto a teclados digitales u orquesta sinfónica, para subir su estatus como instrumento ahora académico, muestran una confusión conceptual de la valorización del

³⁷ El instrumental del golpe tocuyano consiste usualmente de: Cuatro monterol o requinto, medio cinco, seis (o cinco), cuatro, pandero o furro de mano, tambora, tambor tamunango, maracas, voces solista y a coro, guitarra opcional. (Ver Emilio Mendoza, *Nuestro Folklore Musical* (Caracas: ArteMus, <http://prof.usb.ve/emendoza/folk/>, 2000).

instrumento y su descendencia cultural. Recursos idiomáticos de importancia singular como las posibilidades rítmicas que ofrece la mano derecha con todas las modalidades tímbricas del frenado, rasgado, repique entre muchas otras y su función rítmica, no son aprovechadas todavía por el hecho de la dificultad de registrarlas en notación tradicional. Este ha sido el factor que ha frenado el uso del cuatro por los compositores académicos, es decir, la notación de su principal recurso, a saber, la producción de ritmos con la mano derecha del ejecutante, y por supuesto el hecho de que el lenguaje rítmico no es un sistema expresivo que la composición académica haya cultivado tradicionalmente. En este caso, las composiciones tratan al instrumento por un lado como fuente de sonidos de cuerdas pulsadas, tipo guitarra, y por el otro lado como instrumento que acompaña con acordes escritos en la partitura con los ritmos en supuesto conocimiento por parte del ejecutante local (ver Desenne arriba). El problema que quiere resolver Forjonel al escribir para un cuatro pulsado es básicamente la dificultad de internacionalizar la música para cuatro si ésta contiene ritmos y toques de la mano derecha, al no contar con ejecutantes que dominen esta técnica fuera de Venezuela y Colombia.

En otro caso, Leonardo Lozano, quien enseña dos cursos sistemáticos de Cuatro Solista y Cuatro Funcional en la Escuela de Música Olga López en Caracas, su producción de composiciones es centrada en el cuatro con alcances de muy alta calidad musical e interpretativa, como lo evidencian sus obras *Al Caballero Bondadoso*, 1985, *Homenaje a Fredy Reyna* para cuatro solista entre muchas otras; *Díptico*, *Passacaglia*, *Fantasia* y *Homenaje a Antonio Lauro y Abraham Abreu*, y *Ostinato con Chipola*, todas de 1999 para cuatro y piano, y la obra para cuatro y orquesta, *Antología de un Madero*, 2000. Siguiendo los pasos de Reyna, Lozano se enfoca además en el repertorio renacentista europeo de los antecedentes del cuatro.

En el Segundo Encuentro Latinoamericano de Educación Musical en Mérida, septiembre 1999, organizado por la Sociedad Venezolana de Educación Musical SOVEM y la International Society for Music Education ISME, se realizó un foro especial sobre “El Cuatro: Recurso Didáctico e Identidad.”³⁹ En este foro se destacó de nuevo, ya que es un conocimiento tácito de todo maestro musical en Venezuela, la importancia del cuatro como herramienta de pedagogía musical a cualquier nivel y en especial en la educación para niños. Por otro lado, el cuatro no es todavía oficialmente un instrumento “regular” de conservatorio o de la formación básica de un músico en el país, y esta situación contradice la realidad y la necesidad sentida por muchos de tener adiestramiento en la ejecución del cuatro. Marilyn Muñoz de Méndez, en representación de la Gobernación del estado Lara hizo una exposición en el Encuentro de la campaña realizada en ese año en una gran cantidad

³⁸ Fredy Reyna, *Alfa Beta Cuatro* (Caracas: Monte Avila Editores, CONAC, FUNDEF, 1996). Incluye disco compacto.

³⁹ SOVEM. *2do Encuentro Latinoamericano de Educación Musical*, programa del congreso (Mérida: Universidad de los Andes, 1999).

de escuelas del estado por parte del gobierno local, para incorporar el instrumento y los instructores preparados en su ejecución en todas estas escuelas. Enfatizó que la única manera de cambiar el paradigma del cuatro y su rechazo o aceptación en la educación musical y básica del venezolano, es sólo a través de una política regional que así lo establezca.

La utilización del cuatro fuera de su contexto tradicional ha sido impulsada por un fabricante del instrumento que ha expandido sus posibilidades de amplificación sonora. “Gordation” o Luis Ruiz⁴⁰ de Caracas, fabrica los cuatros y recientemente bandolas y guitarras acústicas con la técnica original de la guitarra Ovation, que emplea una tapa inferior parabólica de fibra de vidrio y micrófonos acústicos no de contacto ya incluidos y ecualizados con salida para conectarse a un amplificador por cable. Los cuatros son de excelente marquería con vistosos colores si el cliente lo requiere,⁴¹ un diapasón extra largo para posibilitar notas agudas sin necesidad de cambiar la afinación tradicional al estilo Reyna y por su microfónica interna son excelentes para tocar con amplificación de sonido eliminando el riesgo de autorealimentación. Grupos nuevos de rock venezolano como King Shangó exploran el uso del cuatro dentro de un escenario de alta amplificación (ver más adelante) y este instrumento con sus nuevas posibilidades lo permite.

5.5. Desarrollo de la Percusión

Este instrumental ha ganado espacio paulatinamente dentro de la orquesta sinfónica europea desde la incorporación de la banda militar turca “...Janitscharenmusik...”⁴² (platillos, redoblante, gran cassa, cascabeles, triángulo), a mediados del siglo XVIII en composiciones como *Serrallo* de W.A. Mozart, por la invasión turca en Viena de 1741. Anteriormente se le atribuía a los timpani el refuerzo de los instrumentos bajos, y esta percusión se consideraba como un instrumental del bajo continuo. Al cuerpo de instrumentos inflexible de la orquesta sinfónica se le abrió una ventana de posibilidades de incorporación de instrumentos de cualquier cultura, para reforzar los tutti y acentos en un principio, y más tarde en los postrománticos e impresionistas para el deleite tímbrico en el punto más alto del arte de la orquestación. Pero no es sino hasta comienzos del siglo XX que la percusión empieza a nacer con autonomía cuando se incorporan más instrumentos provenientes de otras culturas, manteniendo su carga cultural étnica, como por ejemplo las castañuelas españolas. Su uso se divide entre productor de ritmo o productor de sonoridades; por su amplia diversidad de procedencia cultural, su multi-culturalidad, el sector de la percusión produce un efecto de disminución de la carga étnica en sus instrumentos. Darius Milhaud compone su *Les Choéphores* para

⁴⁰ Ver en <http://www.exceso.net/exceso/exabr00/p014s2.htm>

⁴¹ Como el caso de los cuatros para King Shangó con la bandera nacional al dorso.

⁴² Wilibald Gurlitt, ed., *Riemann Musik Lexicon Vol. Sachteil* (Mainz: B. Schott & Soehne, 1967), s. v. “Schlagzeug,” 848, y “Janitscharenmusik,” 422.

orquesta y quince percusionistas en 1919 quizás por influencia de su estadía en Brasil en 1917-18, y más tarde compone el ballet *L'homme et son désir* en 1921 para pequeña orquesta y percusión, y su *Concerto pour batterie*, de 1930.⁴³ En la misma época, por influencia del *Zetgeist* o por influencia de lo que Amadeo Roldán desarrollaba en Cuba con sus dos *Rítmicas V y VI* (1930)⁴⁴, Varèse (*Ionization*, 1931) y Cowell componen para la percusión como fuente de sonidos, cuando Roldán y más tarde Chávez en su *Toccata para Percusión* de 1942, lo hacen con un lenguaje rítmico. Orff en 1937 compone *Carmina Burana* para coro, solistas y orquesta donde la percusión y el ritmo son el centro de la obra. Bartók compone *Música para Instrumentos de Cuerda, Percusión y Celesta* en 1936 y la *Sonata para dos pianos y percusión* en 1937. El primer compositor que incluye instrumentos de percusión latinoamericanos en una pieza junto a otros instrumentos convencionales europeos es Louis Moreau Gottschalk (EEUU.), el pianista y compositor viajante internacional del siglo XIX, quien incluye un arsenal de tambores para el estreno de su tercera sinfonía, *Una Noche en el Trópico* por los años 1860 en Cuba, además de cuarenta pianos.⁴⁵

La percusión evoluciona agregando creaciones a su repertorio solista de creadores como Stockhausen, Xenakis, Henze, Boulez y Cage. Ya el arsenal de instrumentos de la percusión de una orquesta sinfónica de buen nivel en cualquier ciudad del mundo, incluye gran parte de la percusión afrolatina y caribeña, entre otros muchos instrumentos. La percusión está envuelta en una relación de alta diversidad cultural dentro de un situado cultural homogéneo y centroeuropeo, como un toldo de circo de maravillas dentro de un museo antiguo. El percusionista ejecutante, como músico, es el profesional comúnmente más abierto a sistemas globo-culturales, con capacidad de enfrentarse incluso a técnicas de ejecución extrañas a su formación al emprender un instrumento desconocido en una composición que así lo requiera.

En función de la expresión cultural, el instrumental de percusión, así como cualquier otro instrumento étnico, desarrolla dos caras: Cuando se utiliza el instrumento como fuente de sonido puramente y cuando se utiliza con la música o partes de la música de la cultura de su origen. En el primer caso la utilidad como referencia cultural es minimizada, sobre todo si juega el instrumento un papel de poca prominencia dentro de una masa de otros instrumentos sinfónicos. Si es solista o solista con agrupación, como en el caso de un concierto para maracas y orquesta, la aparición visual y frontal del instrumento añade componentes de referencia cultural, aún si el contenido sonoro no tiene nada que ver con la cultura originaria del instrumento. En el segundo caso, cuando el instrumento utiliza material musical de su cultura, la referencia cultural es doblemente más directa y eficaz en comparación a la utilización de este material musical a través de cualquier instrumento

⁴³ Ibid., s. v. "Milhaud", 222.

⁴⁴ Estas dos piezas de Roldán son las primeras de la música occidental que hayan sido compuestas para únicamente instrumentos de percusión. Además, los instrumentos son todos cubanos.

sinfónico, pero le añade al compositor la dificultad de manipular esta fuerte presencia dentro de su composición con el riesgo de que resulte una cita textual de la cultura a la que se le hace referencia, al menos que así lo desee.

Resumiendo y a manera de ejemplo, una pieza para ensamble instrumental que lleve tumbadora no suena con esencia cubana al menos que incluya en su ejecución otros elementos musicales que detecten esta afiliación cultural, como puede ser un derivado o cita textual de ritmos cubanos. Si la pieza es para tumbadora sola, o concierto de tumbadora y orquesta, aunque el contenido pueda ser completamente ajeno a la música cubana tradicional, ya el hecho de utilizar este instrumento en prominencia representa una proposición cultural específica, lo quiera o no el compositor. Este aspecto depende del grado de “carga” cultural que el instrumento aun mantenga, que puede irse perdiendo con la internacionalización y con su uso en otros contextos, o con el uso del mismo instrumento por otras culturas, como le está sucediendo a la tumbadora que se mencionó. Aquí entran los instrumentos “desculturalizados” como la guitarra, el piano, y en cierta manera, la orquesta sinfónica. La tendencia a borrar la cultura originaria de los instrumentos para formar un instrumental culturalmente amorfo e indistinguible, es una tendencia incipiente de la globalización y en consecuencias finales, del etnocentrismo ya que siempre domina una cultura frente a otras que desaparecen en esta limpieza. Por lo tanto, la utilización de instrumental de percusión más que instrumentos de otras familias, tiene un doble juego en su expresión cultural: Por un lado la percusión es una familia abierta y sin trabas para incluir cualquier instrumento de cualquier cultura. Esta flexibilidad es ya tradicional en la percusión e igualmente entre los percusionistas. Por otro lado, ya que la percusión acepta y utiliza un instrumental multi-cultural, incluir un instrumento étnico en la percusión para lograr una expresión cultural regional no tendrá igual efectividad en esta función como si se incluyera en otras familias instrumentales más restringidas, es decir, es común que la percusión tenga instrumentos “exóticos” y su utilización no es por esta razón, de gran significado cultural.

Entre los percusionista ejecutantes de Venezuela que han desarrollado últimamente un interés especial por incluir en su arsenal instrumentos venezolanos y latinoamericanos se encuentra el Nené Quintero y Yonder Rodríguez, ambos de Caracas. Por otro lado, los percusionistas compositores son una especie singular de músicos ya que pueden desarrollar el trabajo con instrumentos étnicos de percusión con más consistencia. Se encuentran en Caracas Carlos Suárez y Jesús Bosque, que se nombrarán más adelante dentro de sus proposiciones como compositores.

⁴⁵ Alejo Carpentier, *La Música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económico, 1946) 202-203.

5.6. Educación

La enseñanza sistemática de los instrumentos étnicos venezolanos en la educación oficial⁴⁶ ha sido hasta recientemente casi insignificante y muchos colegios se bastan con adoptar como curso extra-curricular o de extensión, la enseñanza del cuatro venezolano. Si existen más recursos instrumentales, la formación de una estudiantina (mandolinas, mandolas, cuatro, guitarras, contrabajo), es el próximo escalón. Se destacan unidades educativas como el Colegio Emil Friedmann en Caracas que hace de la música el centro de toda la actividad del instituto y que incluye clases de ejecución de los instrumentos sinfónicos y en menor grado, instrumentos folklóricos venezolanos.

Iniciativas privadas han dado solución parcial y localizada a la falta de instrucción oficial de instrumentos y músicas del folklore venezolano (escuela básica, conservatorios y escuelas de música del CONAC). Como principal logro en esta dirección, se debe citar a los Talleres de Cultura Popular de la Fundación Bigott en Caracas, desde 1982 hasta hoy sin interrupción, y en la década de los ochenta la escuela privada La Clavija, igualmente en Caracas dirigida por Cristóbal Soto y Saúl Vera. Una escuela privada de música de reconocida excelencia, la Escuela de Música Olga López en Caracas, ofrece actualmente el estudio organizado y sistemático del Cuatro Funcional y del Cuatro Solista a través del compositor y cuatrista Leonardo Lozano.

Uno de los problemas que impide la divulgación del conocimiento sobre los instrumentos regionales de Venezuela, primicia para su utilización por los creadores musicales, es que existe muy poca bibliografía especializada, como métodos sobre su técnica y el arte de su ejecución, enseñanza y literatura. Material audiovisual es escaso e impreciso y los libros que existen necesitan una exhaustiva revisión, especialmente en sus transcripciones⁴⁷. Material didáctico como métodos para aprender a tocar los instrumentos o como mínimo la transcripción de la música base que se ejecuta con ellos son contados: existe el método de Fredy Reyna para el cuatro,⁴⁸ la obra al final de su vida profesional, y dos métodos de bandola llanera de Saúl Vera⁴⁹ y de Emilio Mendoza.⁵⁰ Existen otros métodos para el cuatro como el de Delepiani⁵¹ entre muchos

⁴⁶ Ministerio de Educación, *Manual del Docente, Segunda Etapa, Educación Básica Sector Urbano* (Caracas: Ministerio de Educación, 1986).

⁴⁷ Los libros sobre instrumentos o culturas musicales específicas como Isabel Aretz, *Instrumentos Musicales de Venezuela*; Daría Hernández y Cecilia Fuentes, *Instrumentos musicales de Venezuela*; Luis Felipe Ramón y Rivera, *El joropo, baile nacional de Venezuela*; Luis Felipe Ramón y Rivera, *La música afrovenezolana*, no son accesibles sino a través de bibliotecas por estar fuera de impresión. Una reedición de estos libros solo sería efectivo si los autores actualizaran y revisaran gran parte de sus contenidos. El libro de Daría Hernández y Cecilia Fuentes, *Los Fabricantes del Sonido*, a pesar de ser muy atractivo visualmente, no es muy útil del punto de vista informativo. El libro más vendido, por sus ediciones, es el de Isabel Aretz, *Manual de Folklore*, que realmente merece ser suplantado en su función de referencia principal de planteamientos generales sobre el folklore por estar desactualizado en sus conceptos.

⁴⁸ Fredy Reyna, *Alfa Beta Cuatro* (Caracas: Monte Avila Editores, CONAC, FUNDEF, 1996).

⁴⁹ Saul Vera, *Método para el Aprendizaje de la Bandola Llanera* (Caracas: FUNDARTE/ Alcaldía de Caracas, 1993).

⁵⁰ Emilio Mendoza, "Introducción a la Bandola Llanera," manuscrito, 1983.

otros, que no llenan las expectativas ni medianamente de la enseñanza del instrumento con todas sus facultades, y pasan a ser simplemente libros de acordes con los textos de canciones. Por otra parte, no existe todavía una industria de fabricación y distribución de instrumentos étnicos venezolanos, haciendo muy difícil su compra, a excepción de la fabricación de cuatros.

Dentro del proyecto de la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos ODILA, se desarrolló una actividad educativa con los instrumentos étnicos de Latinoamérica en el Conservatorio de la Orquesta Juvenil en Caracas, que se va a detallar más adelante. Para el proyecto ODILA, Isabel Aretz realizó un libro aun no publicado para solventar la ausencia de material informativo que apoyara esa agrupación que reunía una cantidad de instrumentos de toda Latinoamérica. Este manuscrito⁵² y el libro posterior que editara la misma autora sobre música de los aborígenes de Venezuela,⁵³ es lo más cerca que existe al material propuesto.

5.7. Investigación

En el país ha existido desde hace cincuenta años un instituto con una colección de instrumentos musicales y artesanías, cintas, fotografías y videos de Venezuela, Latinoamérica y del Caribe y apoyo audiovisual digital, llamado hasta la fecha FUNDEF, la Fundación de Etnomusicología y Folklore, en Caracas. Con un centro tan especializado como éste, es extraño que exista tan poca producción de composiciones con instrumentos étnicos, con la excepción del movimiento ODILA. Resalta el hecho de que pocos compositores de Venezuela dentro del ambiente nacionalista en su apogeo se hayan acercado a este instituto para aprovechar sus tesoros. Se refuerza esta observación por el hecho de que compositores de la época del nacionalismo que eran y trabajaban al mismo tiempo como investigadores etnomusicólogos, no utilizaron los instrumentos étnicos para sus composiciones de los cuales estudiaban y escribían. Este es el caso de Modesta Bor, José Clemente Laya, Mabel Mambretti, Luis Felipe Ramón y Rivera y Vicente Emilio Sojo.

Quizás parte de la razón de la no utilización de FUNDEF,⁵⁴ se puede ubicar en el carácter personal con que dirigía Isabel Aretz el instituto durante toda su existencia por más de cuarenta años antes de jubilarse en 1995,⁵⁵ construyendo barreras cuya apertura estaba condicionada a la aprobación directa y personal del

⁵¹ Oscar Delepiani G., *Manual del Cuatro I-V* (Caracas: Litoven, s/f).

⁵² Isabel Aretz, *Instrumentos para una Orquesta Latinoamericana* (Caracas: FUNDEF, 1983), fotocopia.

⁵³ Isabel Aretz, *Música de los aborígenes de Venezuela* (Caracas: FUNDEF/CONAC, 1991). El libro incluye un cassette con ejemplos del archivo FUNDEF.

⁵⁴ O de los otros institutos anteriores de archivo e investigación del folklore musical.

⁵⁵ Desde el año 1946 el instituto cambió de nombres y directores, iniciándose con Juan Liscano en el Servicio de Investigaciones Folklóricas Nacionales, luego el Instituto de Folklore (1953), el Instituto Nacional de Folklore INAF (1971), el Museo Nacional de Folklore (1971), el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore INIDEF (1971), todos amalgamados hacia el año 1986 en el CCPYT que luego se convirtió hacia 1990 en FUNDEF. Información del

candidato por parte de Aretz en cualquier sentido. Por otro lado, la investigación organológica y las publicaciones de FUNDEF no han tenido una línea de investigación coherente. Dentro de actividades de exposiciones de instrumentos se han publicado catálogos con fotos y descripciones de los instrumentos de valor significativo a carencia de otras publicaciones de más envergadura.⁵⁶ Aunque ya fuera de impresión, la publicación *Instrumentos Musicales de América Latina y el Caribe* de Israel Girón y María Teresa Melfi es la más completa hasta la fecha, incluyendo los cuatro discos en pasta editados por el CECPYT y la OEA en 1988 y que contienen los sonidos de cada uno de los instrumentos por categoría de clasificación.⁵⁷ Una de las fuentes más útiles ha sido el “Museo Virtual de Instrumentos Musicales de Latinoamérica y del Caribe” publicado electrónicamente en el Web en 1995 por el autor como coordinador cuando era presidente de FUNDEF e Israel Girón, con asistencia del Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas IVIC.⁵⁸ Este web representó la primera publicación electrónica de un instituto cultural del Estado, e incluye fotos, textos, sonido y vídeo. Ha sido utilizado como material de cursos universitarios en varios centros de estudio en Brasil y en los Estados Unidos ya que su acceso es internacionalmente instantáneo. A pesar de no estar completo, especialmente en el sector de instrumentos venezolanos, su accesibilidad mundial, directa y transparente es su gran ventaja e indica el camino a desarrollar.

La última investigación institucional realizada hasta la fecha sobre el instrumental étnico venezolano se llevó a cabo durante la presidencia del autor en FUNDEF en 1997, bajo el nombre del proyecto “Joropo y Cuerdas” involucrando a Yukio Agerkop en un método de ejecución de la bandola cordillerana, a Katrin Lengwinat sobre el joropo y arpa central, y a Claudia Calderón sobre el arpa y el joropo llanero. Resultados de las investigaciones de Agerkop residen en los archivos de la institución. FUNDEF publica los resultados de Lengwinat a través del disco compacto *Joropo Central* en 1999⁵⁹ y Calderón publica sus resultados en la

desarrollo de las diferentes instituciones de folklore en el país que se reúnen en FUNDEF, ver su página web en www.ivic.ve/fundef. Desde el 2000 FUNDEF ha sufrido de nuevo una reestructuración que aún no ha culminado.

⁵⁶ Catálogos más importantes de exposiciones de instrumentos de la colección FUNDEF:

Terry Agerkop e Israel Girón, *Pulso, Clave y Espíritu Expresión sonora latinoamericana* (Caracas: Fundación Polar, 1996). Casimira Monasterios, *Formas Sonoras La Estética de los Instrumentos Musicales de América Latina Guía de Estudio N° 76* (Caracas: Ipostel, 1992).

Israel Girón y María Teresa Melfi, *Instrumentos Musicales de América Latina y el Caribe* (Caracas: CONAC, CECPYT, OEA, 1988).

Israel Girón, “Instrumentos musicales del contexto mágico-religioso,” *Catálogo de la Exposición del Primer Congreso Interamericano de Etnomusicología y Folklore* (Caracas: INIDEF, 1983).

Israel Girón, *Golpe Cuerda y Soplo Sonidos de un Continente* (Caracas: Corporación Andina de Fomento, 1997).

Michel Plisson, *Instrumentos de Musique du Venezuela* (Boulogne-Billancourt, Francia: Centre Culturel de Boulogne-Billancourt, 1995).

⁵⁷ Es decir un disco “aerófonos”, otro “idiófonos”, etc. CECPYT, *Instrumentos Musicales de América Latina y el Caribe* Vol. I-IV. (Caracas: CECPYT/OEA, 1988), disco L.P.

⁵⁸ Verlo en <http://www.ivic.ve/fundef>

⁵⁹ Katrin Lengwinat, *Joropo Central* (Caracas: FUNDEF, 1999), disco compacto.

Revista Musical de Venezuela.⁶⁰ Otros trabajos sobre los instrumentos étnicos venezolanos se han producido como tesis de pregrado, no publicadas aún, en universidades del país como la Universidad Central de Venezuela, la Universidad de Los Andes y la Universidad de Oriente, principalmente.⁶¹

5.8. Propositiones Mesomusicales⁶²

Sin pecar de extender el presente trabajo fuera del ámbito en que se definió, se debe mencionar brevemente las siguientes expresiones mesomusicales que utilizan el instrumental étnico en Venezuela. En esta área existen ensambles establecidos híbridos, que se constituyen de instrumentos étnicos venezolanos y latinoamericanos, junto a instrumentos sinfónicos. Las Estudiantinas, agrupaciones de cámara conformadas de cordófonos pulsados,⁶³ surgieron en el país a finales del siglo XIX⁶⁴ y mantienen una línea de difusión musical de repertorio tradicional venezolano de arreglos y en menor grado, de composiciones. Este instrumental es considerado de alta importancia porque existe en muchos centros educativos del país, alcanzando niveles profesionales como en el caso de la Estudiantina de la Universidad Central de Venezuela, Caracas. Se considera una herramienta vital de acercamiento hacia la música folklórica dentro de establecimientos formales e institucionalizados y ofrece un contacto con los instrumentos étnicos y la música folklórica desde temprana edad. No obstante, su desarrollo como agrupación musical con obras originalmente escritas para su instrumental está limitado por una tradición de desprecio generalizada como grupo estudiantil, que su único estudioso en Venezuela, Eleazar Torres, está tratando de cambiar a través de la investigación dedicada a este ensamble.⁶⁵ Se debe mencionar igualmente a las “orquestas típicas,”⁶⁶ agrupaciones de mutua convivencia entre instrumentos étnicos y sinfónicos, con repertorio igualmente oscilando entre arreglos de literatura europea, de material venezolano y de composiciones originales para la agrupación. Precursor en esta línea se destaca Sebastián Díaz Peña a finales del siglo XIX utilizando

⁶⁰ Claudia Calderón, “Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia,” *Revista Musical de Venezuela* 39 (1999): 219-256. Es lamentable que Calderón no agradezca en esta edición el auspicio que le diera FUNDEF en concepto de honorarios para realizar este trabajo.

⁶¹ Ver Luis E. Romero Perozo, *Repertorio Comentado de la Bibliografía Musical Venezolana* (Caracas: FUNVES, 1997), refiriéndose a las universidades sólo en Caracas.

⁶² Se utiliza el término “Mesomúsica” acuñado por Carlos Vega en 1966. Para un amplia defensa de este término, ver a Coriún Aharonián, “Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero,” *Revista Musical Chilena* 188 Año LI, (Julio-Diciembre, 1997): 61-74.

⁶³ Mandolinas primeras y segundas, mandola, guitarra, cuatro y contrabajo.

⁶⁴ Peñín y Guido, *Enciclopedia*, 565-570, s. v. “Estudiantinas” por Eleazar Torres.

⁶⁵ Para más información sobre las estudiantinas, ver: Eleazar Torres, *Contribución de la Estudiantina Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, al Desarrollo Musical del País* (Caracas: Tesis de grado Escuela de Artes, UCV, 1994).

⁶⁶ Constitución de la orquesta típica es usualmente: Vln. I y II, Vle., Vc., Cb, Guit, Cuatro, Perc., Flt., Ob., Cla., según Mendoza, *Nuestro Folklore Musical*, 36.

ensambles constituidos de mezclas entre una banda marcial, una orquesta de salón y un conjunto criollo de joropo.⁶⁷

Para la creación de sonorizaciones a documentales visuales para el cine o televisión, dos compositores, Ricardo Teruel y Diego Silva han utilizado instrumentos étnicos en conjunto con otras fuentes de sonidos sinfónicos, electroacústicos o electrónicos. Ricardo Teruel utilizó en “Formas del Inicio”, 1997 de Marco Lolantoni, sonidos de carrizos venezolanos y maracas. En un documental de *Expedición* “Historia de dos Océanos” de Lolantoni en 1998, igualmente utilizó cordófonos latinoamericanos y un caracol soplado. Diego Silva recopiló sus sonorizaciones de los programas de televisión *Expedición* en su disco compacto *Incidental* donde expresa la utilización del instrumental étnico de la siguiente manera:⁶⁸

...La característica de mi trabajo consistió en hacer la música de cada documental tomando en cuenta la expresión musical propia de las regiones en donde se realizaron las filmaciones. Los hombres, le dan una expresión sonora propia a la latitud en que viven, incorporando elementos que le ofrece el ambiente y otros que son productos de su propia herencia cultural...

Otra proposición que se debe mencionar es el trabajo de Carlos Guedes, arpista residenciado en los Estados Unidos, quien mezcla su arpa diatónica MIDI con una cantidad de instrumentos diversos, dando un énfasis a la percusión afro-venezolana, como lo evidencia su disco compacto *Toda América*.⁶⁹ El precursor de esta mezcla entre música popular urbana “internacional” y los instrumentos folklóricos es el alemán residente en Venezuela Vytas Brenner en 1973, con su pieza *Frailejón* en su disco L.P. *Ofrenda*⁷⁰ que incluye arpa llanera junto con instrumentos del ensamble de rock (bajo, batería, teclados, guitarra eléctrica), tendencia que fue seguida por el jazzista austríaco residente en Venezuela, Gerry Weill con su “Banda Municipal” en 1973-74 junto a Vinicio Ludovic y Edgar Saume. Más recientemente, el afamado grupo venezolano de latin-ska y reggae King Changó utilizó un cuatro en la pieza *Confesión* de su disco compacto *King Changó* en 1997,⁷¹ y continúa esta línea de desarrollo instrumental.

Como antecedente a la formación actual de pequeños grupos urbanos mesomusicales de instrumental mixto se debe mencionar una marcada proliferación de grupos en Caracas de instrumental venezolano y latinoamericano, muy a la manera de los grupos exitosos latinoamericanos del Cono Sur en las décadas 70-80 como Quilapayún e Inti-Illimani, con fuerte influencia del altiplano andino. Debemos nombrar al grupo Kei-

⁶⁷ Peñín y Guido, *Enciclopedia*, s. v. “Díaz Peña, Sebastián” por José Peñín y José Velásquez, 522.

⁶⁸ Diego Silva, *Incidental* (Caracas: Diego Silva, 1996), disco compacto.

⁶⁹ Carlos Guedes, *Toda América* (Lyonwood, WA: Heads Up Records, 1992), disco compacto.

⁷⁰ Vytas Brenner, *Ofrenda* (Caracas: Suramericana del Disco/Yare/Velvet LPY 0114, s/f), disco L. P.

⁷¹ *King Changó*, (Caracas: Sonorodven, 1997), disco compacto.

Yumei en 1986, dirigido por el compositor y director de orquesta Alfredo Rugeles que publica un cassette donde aparece la pieza *Este Niño Don Simón* de Rugeles y *Marisela* de Emilio Mendoza.⁷²

Actualmente existen agrupaciones híbridas y mesomusicales pequeñas como El Cuarteto, El Trancao, Gurrufío y Arcano (anteriormente Onkora) entre muchas otras, así como Saúl Vera y su Ensamble, un poco más grande y de instrumental variado, anteriormente nombradas. Estas se concentran en arreglos de música folklórica venezolana (El Cuarteto, Gurrufío, El Trancao) y últimamente también composiciones originales (Arcano, Saúl Vera, Omar Acosta), con aportes virtuosísticos en la utilización de instrumentos étnicos como sinfónicos, en lo que Vera denomina “Música Instrumental Venezolana de Nueva Tendencia” de aporte “no académico sino vivencial”⁷³ y Andrés Eloy Medina, oboista de Arcano lo define como “Música Venezolana Contemporánea.”⁷⁴ Medina aclara que la proposición de Arcano a través de las composiciones de David Carpio es de integrar elementos folklóricos en fusión rítmica principalmente, la ejecución viva de la música popular con estructuras del jazz, y el trato y escritura como desarrollo del instrumental del trío sonata del barroco. Este desarrollo instrumental mixto ha cobrado mucha relevancia y aceptación del público, por su profesionalismo, virtuosismo instrumental y frescura. Es un subproducto interesante del macro-desarrollo instrumental del país llevado a cabo por el sistema de orquestas juveniles (ver arriba), donde los instrumentistas ya maduros buscan por su propia cuenta experimentar con sus instrumentos sinfónicos y la música venezolana. Por el vínculo con lo folklórico venezolano, estas agrupaciones mantienen la constancia de incluir siempre al cuatro venezolano dentro de sus variantes instrumentales, omitiendo la voz. De este género es muy probable que pronto se genere la nueva música popular venezolana.

5.9. Globalización

El incremento de la utilización de instrumentos no-sinfónicos de otras culturas fuera del ámbito nacional o latinoamericano es la tendencia incipiente a finales del siglo XX, como se podrá observar en el caso del contexto actual mexicano y en la agrupación MAPIR (ver más adelante). Esta tendencia es el resultado de la disponibilidad de información sobre la mayoría de las culturas musicales del mundo desde nuestra casa a través de los medios y del Internet, y el cambio de conceptos principalmente en el comercio mundial hacia lo que entendemos como la globalización. La práctica desde mediados del siglo XX, de consumir cada vez más música por los medios de comunicación de manufactura electrónica, incluyéndose el fenómeno de los DJ's,

⁷² *Marisela* para bandola solista y agrupación latinoamericana de Emilio Mendoza; *Este Niño Don Simón* de Alfredo Rugeles para voces y agrupación latinoamericana. Ver cassette *Grupo Kei-Yumei, La Voz del Canto Latinoamericano*, Caracas: K.Y. 001, 1986.

⁷³ Saul Vera, <http://www.saulvera.arts.ve/>

⁷⁴ Entrevista de Andrés Eloy Medina con el autor, Caracas, 11-2-2000.

ha conducido a aceptar paradigmáticamente que existen otras alternativas de producción de sonidos en la actividad musical ya naturales que no es exclusivamente a través de los instrumentos sinfónicos. Por lo tanto se ha dado el salto conceptual en los compositores de poder pensar en hacer naturalmente una composición con “otros” instrumentos como los étnicos, electrónicos e inventados.

Alberto Grau incluye en 1978 una guitarra eléctrica en su composición *Ballet La Doncella* para coro, ensamble sinfónico, cuatro y percusión, quizás por su estadía en Inglaterra en ese entonces. Ricardo Teruel ha creado una línea de piezas desde 1982 para la concertina, instrumento de origen inglés, tanto solista como con instrumentos sinfónicos o banda sonora, por la misma razón de encontrarse en ese país temporalmente, con la diferencia de que ha continuado escribiendo para este instrumento hasta la actualidad, además de ejecutarla profesionalmente. La presente investigación no encontró más repertorio “globalista” debido a que quizás los creadores todavía deben cumplir con una etapa nacionalista propiamente realizable con la utilización de los instrumentos étnicos venezolanos, como está ocurriendo actualmente, antes de emprender una actitud más globalizada.

Dentro de los instrumentos musicales inventados, de desechos o “de fabricación casera de materiales comunes,”⁷⁵ se debe mencionar el desarrollo de Ricardo Teruel en esta línea instrumental desde el año 1978 y principalmente en la actualidad como concepto compositivo de importancia dentro de su carrera. Teruel incluye además interacción consciente entre el ejecutante y el público a través de los instrumentos caseros y un fuerte componente teatral en las presentaciones. Un antecedente a Teruel en esta misma línea de pensamiento en Venezuela es el conjunto de piezas cómicas, conceptuales y experimentales de Emilio Mendoza llamado “La Caja de Juguetes” de 1977.

6. Nuevas Agrupaciones de Instrumentos Étnicos

Entre las décadas de los setenta y ochenta surge en Latinoamérica la tendencia de componer nueva música con instrumentos étnicos, lo cual se tratará brevemente más tarde a manera de referencia contextual en diferentes países. Dentro de esta inquietud surge como opción la creación de agrupaciones instrumentales completamente constituidas de instrumentos étnicos, es decir, no en sus configuraciones tradicionales sino como un nuevo ensamble u orquesta sin existencia con anterioridad ni en la música folklórica ni en el arte musical occidental. Sea por razón de búsqueda de identidad en la producción de nueva música, por la necesidad de nuevos timbres o de cambio de conceptos compositivos inducidos del instrumental, estas agrupaciones significan un esfuerzo titánico para mantener su supervivencia ya que existen en el borde entre

dos mundos. Sus músicos pueden ser excelentes ejecutantes de sus instrumentos étnicos pero la mayoría carece de entrenamiento en la lectura de partituras y montaje de piezas complicadas de punto de vista estructural y formal que no se pueden memorizar tan fácilmente. Los instrumentistas sinfónicos usualmente no conocen estos instrumentos y más bien los ven con desprecio. Las mismas dificultades se encarnan en el caso de la creación ya que el entrenamiento tradicional de un compositor de nueva música pocas veces va a incluir información sobre instrumentos étnicos y sus culturas musicales. Por lo tanto este tipo de agrupación requiere de un nuevo perfil del músico ejecutante y un nuevo compositor, ambos con formación y profesionalismo académico y étnico popular al mismo tiempo. La supervivencia de las composiciones para estas agrupaciones también es crítica y arriesgada por el hecho de que fuera de dichas orquestas la pieza va a tener muy pocas posibilidades de ser ejecutada de nuevo y por lo tanto su mercado impreso es muy reducido. En Venezuela existen dos agrupaciones étnicas, la ODILA y MAPIR, ya con cierto grado de madurez y quizás decaimiento en caso de la primera, pero no han llegado a surgir desde hace diez años nuevas agrupaciones de este género a pesar del incremento en la composición con el instrumental étnico mencionado.

6.1. La Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos – ODILA

En Venezuela se constituye una orquesta singular en 1982, la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos – ODILA, dentro de circunstancias únicas que se detallan a continuación ya que el nacimiento de esta orquesta en Venezuela, sin haber antecedentes como ya se ha estudiado, es inesperado pero en retro-perspectiva, una lógica consecuencia de circunstancias establecidas que jugaron en simultaneidad. Se funda por conjunción de recursos y necesidades de dos instituciones y una persona: 1) El Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF),⁷⁵ con su directora Isabel Aretz, 2) la Fundación Orquesta Nacional Juvenil (ONJV), con su director José Antonio Abreu, y 3) el compositor Emilio Mendoza.

La compositora y etnomusicóloga Isabel Aretz en conjunto con el director de orquesta y magnate de la cultura musical sinfónica José Antonio Abreu, idean dicha orquesta en 1982 como un proyecto para las celebraciones del bicentenario del natalicio de Simón Bolívar en 1983. Se puede considerar que la difundida y exitosa labor de Abreu en orquestas juveniles influyó a Aretz en su diseño de una orquesta étnica para estas celebraciones. Aretz, a pesar de su concentración de vida en la etnomusicología latinoamericana, no había realizado anteriormente composiciones con el instrumental étnico ejecutado, aunque si había hecho énfasis en el contenido étnico de sus obras (programa, melodías y ritmos), y en la utilización en piezas para

⁷⁵ Definidos así por Ricardo Teruel en entrevista telefónica, 12-4-2000.

⁷⁶ Ahora Fundación de Etnomusicología y Folklore FUNDEF.

instrumentos sinfónicos, de cintas grabadas con material étnico sonoro provenientes de grabaciones de trabajos de campo del archivo INIDEF, como lo es *Birimbao* (4 timpani, cinta, 1969), *Yekuana* (8 voces, orquesta, cinta, 1972) y *Kwaltaya* (soprano, cinta, 1980).⁷⁷ Su única pieza dentro del género instrumental étnico ejecutado es *Chimiterías* de 1982, compuesta especialmente para el concierto inaugural de la ODILA, y fue concebida como una transcripción a este instrumental de una pieza para piano.⁷⁸ No obstante, el instituto que Aretz había fundado y dirigía, el INIDEF, albergaba una colección única y vasta de instrumentos étnicos de toda Latinoamérica, y según sus palabras, Aretz deseaba tener un “...museo de instrumentos vivientes.”⁷⁹

La formación de una orquesta de instrumentos latinoamericanos por parte de Abreu era incongruente con el movimiento de la orquesta juvenil clásica, aunque se adapta a la tendencia de este personaje de abordar y monopolizar progresivamente todos los aspectos del ambiente musical venezolano. Se puede especular que el simbolismo nacionalista de los instrumentos venezolanos y latinoamericanos era una atracción efectista para el propósito patriótico que se tenía en mente, es decir la celebración del Bicentenario del natalicio de Simón Bolívar, con un concierto oficial impactante de una orquesta nueva y latinoamericana de jóvenes, en el Día de la Juventud, el 12 de febrero, 1983. Se mantiene esta suposición por la visión retrospectiva del desarrollo del sistema de orquestas juveniles en el país después de 25 años, en el cual no se volvió a contemplar a los instrumentos étnicos de nuevo después del proyecto bicentenario de la ODILA. Además, después de cumplido el concierto bicentenario, la supervivencia del proyecto ODILA más allá de esa función quedó en manos de su director Mendoza sin ningún otro interés por parte de Aretz ni Abreu, y al contrario como se verá más adelante, entorpecieron su desarrollo. Este proyecto en Abreu fue, se deduce, una sugerencia conceptual de Aretz, la especialista en este campo. Se puede asegurar, por lo tanto, que la idea de formar la ODILA fue una combinación fructífera del pensamiento de ambas personas. El arranque del proyecto, según palabras de Aretz, “...esperaba sólo la llegada de la persona adecuada.”⁸⁰

Mendoza regresa graduado de Alemania a Venezuela en 1982, luego de una investigación de campo de tres meses en Ghana, Africa, y de una recién trayectoria de trabajos en composición utilizando el análisis rítmico de música folklórica venezolana. Ejemplo de esta inquietud es su pieza *Arsis*⁸¹ para dos pianos, tres percussionistas, flauta y contrabajo de 1978, basada en el análisis rítmico de la música del joropo con la Bandola Llanera venezolana, y *Contra-Ataque*, 1977, pieza rítmica para cuatro venezolano grabado en multi-

⁷⁷ Peñín y Guido, *Enciclopedia*, s. v. “Aretz, Isabel” por María Teresa Melfi, 88.

⁷⁸ Emilio Mendoza, “Notas sobre conversaciones con Isabel Aretz,” abril-diciembre, 1982.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Emilio Mendoza, *Arsis* (Caracas: ArteMus, 1999), partitura.

canal. En visita a INIDEF, Aretz le propone a Mendoza encargarse del proyecto de la orquesta en mente, a pesar de que no existía una idea determinada de qué era lo que se iba a hacer. Mendoza encuentra esta oportunidad única de recursos humanos y financieros para experimentar con la creación en base a la música tradicional latinoamericana. La ONJV auspiciaba la infraestructura con las instalaciones del recién refaccionado conservatorio de la ONJV en El Paraíso, Caracas, y con un presupuesto cuantioso.⁸² Como lo concibió Mendoza, el proyecto incluía la adquisición de instrumentos de toda América Latina, cuatro meses de instrucción en dicho conservatorio para que los integrantes aprendieran a tocar los instrumentos, el desarrollo de composiciones nuevas para esta orquesta singular, charlas del guatemalteco Joaquín Orellana y el uruguayo Coriún Aharonián, y la formación y práctica de la orquesta para ofrecer un concierto bicentenario de alto nivel en febrero de 1983.

El personal de la ODILA iba a ser constituido por los integrantes de las orquestas juveniles, pero éstos no acudieron a las clases ni a los ensayos, quizás por su interés radicado en los instrumentos sinfónicos dada su ubicación reciente en las orquestas juveniles. Mendoza soluciona el problema de personal con la integración de jóvenes de los barrios cercanos al conservatorio, muchachos que tenían ya culturalmente una atracción sin prejuicios y experiencia en música folklórica y popular, y acudieron masivamente a los ensayos. Se daban clases regulares de bandola llanera, arpa venezolana, tiple y tres cubano, aerófonos latinoamericanos, percusión afro-venezolana, percusión afro-caribeña y latinoamericana, teoría y solfeo, composición, práctica de ensambles tradicionales y práctica orquestal de piezas nuevas.⁸³

Los instrumentos que se utilizaron fueron en un principio los de la colección INIDEF, es decir los instrumentos originales de la colección que hubo que reparar para convertirlos en ejecutables a través de un constructor de instrumentos contratado permanentemente. La condición de estos instrumentos era deplorable ya que nunca se les había dado mantenimiento en la colección. Por otra parte, el dinero presupuestado por Mendoza para la adquisición de instrumentos fue mayormente gastado por un viaje de Isabel Aretz y su esposo Luis Felipe Ramón y Rivera por toda Latinoamérica, en vez de Israel Girón, el curador de la colección, quien había sido escogido por Mendoza por sus conocimientos organológicos. Después de duros enfrentamientos con Aretz por este conflicto, el viaje de los esposos no trajo sino dos pares de flautas de pan, una caja y un bombo de Bolivia, de manufactura turística.

⁸² Circa US\$58,139 (Bs. 250,000 en febrero 1983), provenientes del Consejo Nacional de la Cultura, CONAC. INIDEF costaba el sueldo de Mendoza.

⁸³ Las materias Teoría y Solfeo y Composición estaban adecuadas para el fin de la ejecución de instrumentos no sinfónicos, con un énfasis en la lectura y ejecución rítmica. De esta experiencia el autor desarrolló su método de educación rítmica, el "Sistema Modular".

Al proyecto se le sumaron músicos y estudiosos de la talla de Iván Adler, Taumanova Alvarez, Aquiles Báez, Carlos Cruz, Arturo García, Daniel Gil, Israel Girón, Alexander Livinalli, Omar Oliveros, Alexander y Lester Paredes, Orlando Poleo, Carlos Ríos, Víctor Salamanqués, Gilberto Simoza, Saúl Vera, entre muchos otros, tanto como ejecutantes o como profesores de instrumentos. Ya que el dinero presupuestado no fue entregado sino un día antes del concierto inaugural, algunos de los profesores instrumentales como Livinalli y Vera, abandonaron el proyecto al no haber remuneración regular por sus clases.⁸⁴

Mendoza materializa y concluye el proyecto bicentenario con el concierto presentado el 12 de febrero de 1983 en la Sala José Félix Ribas, Teatro Teresa Carreño, Caracas, con asistencia del Presidente de la República, ministros, militares y demás altas personalidades oficiales del país. Para este evento, se estructuró primero una muestra de música folklórica por agrupaciones tradicionales. Le siguió una pieza, *Estudio de Merengue N° 4* de Gilberto Simoza para su “Orquesta Urbe”⁸⁵, y en la última parte la ejecución de piezas compuestas para el nuevo instrumental ODILA como *Seis Mañanero* de Giovanni DiBartolomeo, de *Chimenterías* de Isabel Aretz y *Etnocidio* de Emilio Mendoza, presentadas en ese orden. Sólo en la última pieza se presentó la orquesta en pleno, siendo las otras composiciones para grupos menores.

Mendoza continúa la ODILA más allá de este compromiso sin el interés de Abreu ni Aretz en la conducción del proyecto, pero todavía con la infraestructura del recinto del conservatorio de la ONJV y el sueldo de Mendoza por parte de INIDEF. Se reduce la orquesta inicial de treinta músicos a una agrupación más pequeña de 8 a 12 músicos. A pesar de continuas trabas con Aretz por el tiempo que Israel Girón y Lizardo Domínguez, personal de INIDEF, dedicaban a las actividades de la ODILA,⁸⁶ desde 1983 hasta 1987 se logra una intensa actividad de conciertos nacionales e internacionales, grabaciones de audio y vídeo, trabajos coreográficos, apariciones en televisión, cursos de ejecución de instrumentos y de composición, y charlas sobre el uso de los instrumentos étnicos para la enseñanza de música en niños.⁸⁷

La ODILA utilizaba el instrumental del museo INIDEF que abarcaba toda Latinoamérica, con el soporte bibliográfico, de grabaciones en audio y vídeo, y fotografías que el instituto había recopilado en sus misiones de investigación por el continente. Para evitar el riesgo de pérdida o daños que se le pudieran causar a los

⁸⁴ El dinero fue entregado por José Antonio Abreu el día antes del concierto por presión ejercida a través de una carta de todos los integrantes de la ODILA amenazando con cancelar el concierto sino se entregaba la plata antes del mismo, lo cual surtió efecto inmediato dada la importancia política del evento.

⁸⁵ La orquesta “Urbe” de Simoza estaba constituida por instrumentos sinfónicos, electrónicos y percusión afrocaribeña. No se integraron a la ODILA, pero sí se presentaron en el mismo concierto, antes de la ODILA en pleno, extendiéndose mucho en el límite del tiempo de su presentación, lo cual causó conflicto posterior con Simoza.

⁸⁶ Aretz le prohibió a Girón y Lizardo su dedicación a la ODILA en tiempo de INIDEF a pesar de que la ODILA supuestamente continuaba siendo un proyecto de difusión del instituto.

instrumentos únicos de la colección INIDEF, la ODILA fue paulatinamente incorporando a su instrumental réplicas de los instrumentos originales. Esta necesidad se convirtió en extrema cuando en el año 1985, al ser invitados por la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) para abrir el festival “Días Mundiales de la Música” en Amsterdam, Holanda, el CONAC le negó a la ODILA llevar los instrumentos a Holanda alegando erróneamente de que no se contaba con un seguro adecuado. A pesar de ofertas directas por parte de los organizadores en Holanda de pagar primas más altas para salvar la programación, la gira fue suspendida a último momento por el capricho inextensible del CONAC. Este *impasse* dio resultado a que la ODILA se constituyera con personalidad jurídica propia como asociación sin fines de lucro ese mismo año, luego de repetidos conflictos directamente con Abreu y con Aretz quienes no querían respetar la autonomía de la ODILA como agrupación cuyos actores decidían su propio destino. Desde principios de 1985 Mendoza ya no trabajó en INIDEF debido a que este instituto fue intervenido por el estado y se mantuvo inactivo por varios años. No se pudo ensayar más en INIDEF y la orquesta fue albergada en la Escuela de Música Padre Sojo de Chacao, ya con sus propios instrumentos, por la gentileza de su directora Betania Olavarrieta.

A partir de agosto 1985, al regreso de una gira por Canadá auspiciada por Juventudes Musicales, la actividad docente de la ODILA en el conservatorio de la ONJV fue suspendida. Este corte fue sorpresivo ya que antes de la gira, Abreu había expresado por boca de su segundo en mando, Pedro Alvarez, a Mendoza la intención de establecer núcleos de orquestas similares a la ODILA en todo el país, igual a su movimiento de orquestas juveniles que se multiplicaban por todo el territorio. Mendoza le había propuesto afinar primero el proyecto educativo del conservatorio con solidez, como programa piloto, para luego llevarlo a otras ciudades. Como Abreu exigía arrancar de inmediato la multiplicación de la ODILA, indiferentemente del estado lamentable en que se encontraba el único ejemplar de la orquesta en Caracas, no hubo entendimiento posible, ni oportunidad de diálogo entre Abreu y Mendoza. Un proyecto ya en camino, el establecimiento de un centro de construcción de instrumentos latinoamericanos en el núcleo de la orquesta juvenil de La Rinconada, para lo cual ya se habían fabricado los prototipos,⁸⁸ fue igualmente eliminado.

En 1987 se dirige Mendoza a los Estados Unidos para realizar estudios de postgrado, y la orquesta continuó y sigue actualmente bajo la dirección de Israel Girón, con el esfuerzo de sus integrantes como Lizardo Domínguez y especialmente de Jesús Bosque, con albergue en FUNDEF. Esta relación institucional se

⁸⁷ Para información detallada de las actividades de la ODILA, ver en el web: prof.usb.ve/emendoza/curricula/eng/eng_toc.html y www.ivic.ve/fundef

⁸⁸ Mendoza fue invitado en mayo de 1984 a dar dos charlas en la Casa de Las Américas, La Habana, Cuba, por Argeliers León. En esta visita conoció el desarrollo de la construcción de instrumentos cubanos y sintió que a Venezuela le faltaba una empresa similar pero para instrumentos de toda Latinoamérica. Así surgió el proyecto entre la ODILA y la ONJV para la construcción industrial de instrumentos latinoamericanos, como paso imprescindible para poder insertar este conocimiento en la educación musical de conservatorios del país.

materializó a través de un convenio entre ODILA y FUNDEF, ya que Aretz amenazó a Girón en 1988 con su despedida como personal de FUNDEF si la ODILA publicaba su primer disco compacto *Magia y Realidad*. Este fue sometido a un escrutinio inquisitorial por un jurado escogido por Aretz para evaluarlo, y en el cual Ramón y Rivera se pronunció en contra de la publicación.

La ODILA mantuvo su actividad de conciertos nacionales e internacionales, publicó el disco compacto, basando su producción con un grupo más pequeño y con las composiciones de uno de sus integrantes, Jesús Bosque (ver más adelante). Mendoza le sucedió a Aretz en la presidencia de FUNDEF desde 1995 hasta 1997 y en este tiempo se le otorgó a la ODILA un productor contratado y un perfil más abierto, trabajándose la conformación de una escuela para la enseñanza de instrumentos latinoamericanos.

La composición de obras para esta orquesta alcanzó un punto máximo en su primera fase de existencia, es decir en el período 82-87, donde se abrió el instrumental a un número de compositores por solicitud expresa de Mendoza a estos creadores. De 1987 en adelante la proposición de la ODILA como instrumental para la creación de nueva música fue decayendo a pesar de que Jesús Bosque compuso activamente para la orquesta hasta 1992. La ODILA se ha concentrado últimamente en interpretar arreglos y composiciones del ámbito popular⁸⁹ más que de proposiciones creativas “académicas”.⁹⁰ De todos modos, más allá de esas fechas existe una continuidad de pensamiento similar en compositores aislados que quizás se deriven del paradigma establecido por la ODILA y van a ser estudiados más adelante.

La intención original de la orquesta era de ofrecer al compositor una base instrumental de alternativa para la creación, en vez de los instrumentos sinfónicos europeos. Al aproximarse a este instrumental, el creador necesitaría un cambio de pensamiento y se cuestionaría todo su conocimiento y preparación académica para afrontarlos con sinceridad y frescura. Se daría inicio a un acercamiento serio hacia las culturas no europeas, que, con poca excepciones, es carente en la formación actual del compositor de conservatorio. La ideología de la ODILA no rechazaba la cultura europea, siendo posible la mezcla al igual como el folklore mismo lo hace con cualquier interferencia cultural. La ODILA deseaba colocar el folklore musical e indígena latinoamericano, usualmente menospreciado en los ámbitos académicos, como recurso indispensable para el desarrollo musical del artista que se identificara con su entorno cultural. No como una intención nacionalista

⁸⁹ Dos de las piezas-canciones recientes es *Romper el Silencio y Mi Merengue* de Jesús Bosque. Esta última ganó el Premio Nacional de Composición, renglón música popular, 1992.

⁹⁰ La terminología es insuficiente ya que una pieza para este instrumental y con el lenguaje acentuadamente rítmico estaría muy lejos de ser “académica.” Se quiere dar a entender con este término la creación de obras altamente elaboradas de intención expresiva como arte musical. Estamos conscientes de la necesidad de trabajo futuro en definiciones, terminología y aclaratorias sobre estas confusiones que arrastramos en nuestra tendencia de encasillar hechos en gavetas no dinámicas.

per se, sino como una ventana de posibilidades sonoras y de pensamiento que estaba frente a nosotros virgen, por descubrirse. Deseaba atraer un interés especial por la música étnica latinoamericana para que se originara el desarrollo hacia una expresión musical contemporánea surgiendo de esa cultura, además de las otras culturas occidentales que se incluyen en nuestra formación e influencias.

6.1.1. Composiciones Generadas entorno a la ODILA

Al crear un ensamble completamente nuevo en la constitución del instrumental que lo conforma, por supuesto se tomó el riesgo de conseguirse sin ninguna música en existencia para la agrupación. El concierto inaugural se llevó a cabo a través de una experiencia de preparación planificada, casi como una meta objetivo de concreción puntual. Para esta ocasión había que componer piezas para el concierto de bautizo de la nueva orquesta. El proyecto en manos de sus actores de verdad, los instrumentistas, los compositores y una familia extendida de seguidores, iba más allá de un concierto de júbilo político falso, dentro de la sombra de una Venezuela que nadie quería ver ni aceptar, pero que en ese momento empezaba a desmoronarse finalmente, justo cuando por primera vez en mucho tiempo, la moneda nacional se estaba devaluando.

La ODILA proponía una nueva manera de pensar en la música, un reto por asimilar conocimientos ricos en ramas y posibilidades creativas de un vasta dimensión cultural desatendida. Se emprendió entonces una campaña de atracción del instrumental por Mendoza al grupo de compositores de su generación, a manera de encargos gratuitos. De esta iniciativa salió un cúmulo de piezas únicas para instrumental latinoamericano que en su mayoría no se han todavía ejecutado. Razón de este silencio fue el hecho de que la capacidad de lectura de notación musical de los integrantes de la ODILA era muy limitada, como se comprobó al no poder montar algunas de estas piezas. Otras composiciones simplemente no fueron del agrado de la ODILA, o no les interesó.⁹¹ Por la parte de los compositores, éstos tomaron el riesgo de hacer una pieza que pudiera no ser jamás tocada en el caso de que la ODILA no la ejecutase, por no existir otras agrupaciones similares. Para hacer estas piezas, los compositores tuvieron que palpar las culturas de los instrumentos, sus técnicas y sonoridades. Otros no emprendieron este trabajo y no aprovecharon las posibilidades idiomáticas y culturales del instrumental, es decir, el compositor no cambió su modo de pensamiento. La ODILA no sirvió como ente difusor de la propuesta que estaba generando, sobre todo después del 87 a la partida de Mendoza, cuando se dedicaron a ejecutar las composiciones de Bosque y de sus otros integrantes, y poco a poco fueron abandonando la idea original de desarrollar una nueva escuela de composición del arte musical. No obstante, se generó una producción importante en el período 1982-1992 y el efecto del pensamiento y la influencia en

⁹¹ El autor vivió esta dificultad en su propia experiencia al tratar de ensayar su pieza *Jungla* con la ODILA, intento que fue abandonado. Para la grabación de *Jungla* se contrataron varios percusionistas profesionales.

utilizar un instrumento étnico continúa vigente en muchos compositores que incluso no tuvieron nada que ver con la ODILA. Piezas de intención “arte musical” compuestas para la ODILA en el período 1982-92,⁹² por orden cronológico son las siguientes:

Autor	Pieza	Año	Instrumental
Emilio Mendoza	<i>Etnocidio</i> ⁹³	1982	orquesta lat.
Isabel Aretz	<i>Chimiterías</i>	1982	orquesta lat.
Giovanni DiBartolomeo	<i>Seis Mañanero</i>	1983	cordóf. lat
Randy Arriechi	<i>Magia</i>	1983	orquesta lat.
Aquiles Báez	<i>La Catedral</i>	1983	orquesta lat.
Emilio Mendoza	<i>El Último Canto</i> ⁹⁴	1984	orquesta lat.
	<i>Iniciación</i>		aeróf. lat
	<i>Extrañez</i>		idióf. lat
	<i>Espíritus</i>		aeróf. lat
	<i>Persistencia</i>		idióf. lat
	<i>El Mejor Momento</i>		cordóf. lat
	<i>Memorias de una Esperanza</i>		bandola llanera sola
Emilio Mendoza	<i>Transoñar</i> ⁹⁵	1984	orquesta lat.
Ricardo Teruel	<i>Anjá, Ansina no Má</i>	1984	perc., cordóf. lat
Roberto Chacón	<i>El Sueño de Vilcabamba</i>	1984	orquesta lat.
Roberto Chacón	<i>Degrade</i>	1984	perc., lat
Juán Andrés Sans	<i>Kahena</i>	1984	orquesta lat.
Ricardo Teruel	<i>Herencia de Ilusiones</i>	1985	perc., aeróf. lat.
Adina Izarra	<i>Mujer con Telar</i> ⁹⁶	1985	orquesta lat.
Javier Aldana	<i>Proyecto Odila</i>	1985	orquesta lat.
Alfonso Arrivillaga (Guatemala)	<i>Ah-Ajitz-Huracan (Soplo de Brujo)</i>	1985	perc., aeróf. lat.
Orlando Paredes	<i>Sincretismo</i> ⁹⁷	1987	orquesta lat.
Emilio Mendoza/Israel Girón	<i>Nacer</i> ⁹⁸	1987	orquesta lat.
Jesús Bosque	<i>Stella</i> ⁹⁹	1989	perc. lat.
Lester Paredes	<i>Exodo</i> ¹⁰⁰	1991	orquesta lat.
Jesús Bosque	<i>El Serrucho</i> ¹⁰¹	1991	perc., aeróf. lat.
Jesús Bosque	<i>Afroropo</i> ¹⁰²	1991	perc., cordóf. lat
Emilio Mendoza	<i>Jungla/Rainforest</i> ¹⁰³	1989-92	perc. lat
Jesús Bosque	<i>El Azote</i> ¹⁰⁴	1992	perc., aeróf. lat
Salvador Bosque	<i>Sagitario</i> ¹⁰⁵	1992	perc., aeróf. lat

⁹² Gentilmente cedidas por Israel Girón del Archivo ODILA en Fundef, Caracas.

⁹³ Grabación de *Etnocidio*, 1983 en: ODILA *Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos De lo Tradicional a lo Contemporáneo* (Caracas: CCPYT/OEA, 1988), disco L.P. Partitura en preparación, *Etnocidio* (Caracas: ArteMus/Equinoccio/Funves, 2002). Nueva grabación en preparación en *Mundos* (Caracas: Equinoccio/ArteMus, 2002), disco compacto. Video por Richard Mauler, *Ascuas y Aloha Tocoa* (Munich: Mauler International, 1984).

⁹⁴ Música encargada para la coreografía homónima de Carlos Orta para la compañía José Limón Dance Co., NY, e interpretada a partir de 1996 por la compañía Coreoarte, Caracas. La versión original fue grabada por el autor en estudio multi-canal. Otra versión fue ejecutada por la ODILA, pero no grabada.

⁹⁵ Encargada por el Ballet Coreoarte para una función en el mismo año en la Aula Magna, UCV, Caracas.

⁹⁶ La partitura original desapareció por los ríos desbordados en diciembre 1999 que se llevaron todos los efectos personales de Adina Izarra. Esta pieza fue sometida como requisito de grado a la Maestría en Composición en York University, lo cual fue rechazado por el instrumental utilizado.

⁹⁷ ODILA, *Magía y Realidad* (Caracas: ODILA, 1995), disco compacto.

⁹⁸ ODILA, *Orquesta*, disco L.P.

⁹⁹ ODILA, *Magía*, disco compacto.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Emilio Mendoza, *Rainforest/Jungla* (Ft. Lauderdale, FL: Plymouth Music Co., Inc., 1994), partitura. Grabación en disco compacto del Grupo de Percusión de la Orquesta Filarmónica de Caracas, director Alfredo Rugeles: Society of Composers Incorporated, *Grand Designs SCI CD N° 9* (NY: Capstone Records, 1997).

¹⁰⁴ ODILA, *Magía*, disco compacto..

6.2. Proyecto MAPIR

Una excepción al trabajo individual de los noventa es el “Proyecto MAPIR: Los Instrumentos Etnicos en la Educación Musical,” encabezado por Virgilio Ferguson en Mérida desde 1992 en adelante, junto a su grupo de música étnica SUKA constituido por Ferguson, Tomás López y Wilfredo Sandrea. Ferguson menciona en un librito fotocopiado¹⁰⁶ el antecedente y origen de la idea de su proyecto en la charla que Mendoza dió dentro de la I Bienal Internacional de Música de Mérida, “Taller sobre el uso de instrumentos del folklore latinoamericano en la educación musical para niños,” en septiembre de 1985, en donde se trabajó con las posibilidades de los carrizos o flautas de pan venezolanas. El proyecto MAPIR incluye una actividad de conferencias, programas radiales, construcción y venta de instrumentos indígenas venezolanos en réplicas, construcción de instrumentos de cerámica (“ceramitófonos”) y conciertos de música experimental con instrumentos étnicos y de cerámica, con enfoque teatral. Ferguson resume su actividad de conciertos en un correo electrónico al autor con el siguiente texto:¹⁰⁷

Si tuviera que definir con pocas palabras a la experiencia sonora SUKA lo haría como una descarga sonora con instrumentos étnicos y/o experimentales en vivo basada en la improvisación. Una experiencia sonora más que un grupo. Una creación viva más que una composición. Quisiéramos poder llevar a los conciertos la misma energía de aquellas caimaneras musicales, pero con una forma más acabada, con más trabajo en los logros creativos, con menos descuido... Por lo menos el proceso hasta lograrlo es divertido ...

... La mecánica de nuestro trabajo la hemos armado en base a sesiones de improvisación, con algunas premisas. De estas sesiones sacamos los materiales para las composiciones, que en realidad resultará luego en el evento musical-sonoro. Un poco creación colectiva, un poco dirección... En realidad esta forma de trabajo-creación viene de las caimaneras de tocadores de instrumentos que solíamos hacer cuando comenzábamos los estudios musicales. Cualquier perol nos servía para hacer música y eran bienvenidos los más extraños instrumentos... El asunto era que nadie se quería comprometer en un trabajo más serio y metódico; se tocaba, se “descargaba” y ya. Entre los primeros trabajos de SUKA está ese concierto para instrumentos de cerámica, [*Concierto Barroso*] pues contábamos en ese momento con un ceramista muy creativo que experimentó con aerófonos e instrumentos de percusión.

La pluralidad de enfoques de SUKA dentro del trabajo con instrumentos étnicos y experimentales es asombrosa, donde a pesar de que menciona el tinte latinoamericano, es obvio observar el desarrollo hacia una diversidad étnica como sector auto-definido de trabajo musical no sinfónico, con una creatividad y curiosidad inagotables,¹⁰⁸

... comenzamos a trabajar con improvisaciones atmosféricas, agua, pájaros, selva; luego por una cuestión coyuntural montamos *Concierto Barroso*. Aunque nuestro trabajo está dirigido fundamentalmente a la música experimental con instrumentos étnicos y/o también experimentales, últimamente estamos tratando de incluir el cuatro venezolano junto a una especie de “Gamelán” (¿cuatro con Gamelán??? ¡Pues resulta bastante latinoamericana la combinación, si tomamos en cuenta que en Surinam funciona una Orquesta Gamelán ¡!), fabricado con ollas y sartenes, pero eso está en proceso. Dentro del trabajo con ese metalófono tenemos diversas combinaciones: Gamelán - flautas de cerámica,

¹⁰⁵ Padre de Jesús Bosque.

¹⁰⁶ Virgilio Ferguson, *MAPIR Instrumentos Etnicos Venezolanos en la Educación Musical*, fotocopia, Mérida, 1999.

¹⁰⁷ Virgilio Ferguson, correo electrónico a Emilio Mendoza, 10-2-2000.

¹⁰⁸ Ibid.

Gamelán - Flauta de bambú travesa, Gamelán - Carángano, Gamelán - marímbula o kalimba y otras. Ultimamente hemos realizado algunos experimentos con una “taza” de barro, de esas tazas de barro antiguas tipo Chevrolet del 59, que tiene una curiosa afinación: más o menos una triada mayor y una séptima que se produce al golpear el borde. Este instrumento está afinado con una flauta transversa de bambú. Osea: Gong Armónico Chevrolet y flauta de bambú.

además de la búsqueda tímbrica:¹⁰⁹

Otros de los instrumentos con los que queremos seguir trabajando son los carrizos y ya hemos hecho algunos experimentos con instrumentos de este tipo y sus maravillosas posibilidades. ... Con los carrizos quiero experimentar un poco con la pluritonalidad y continuar con las posibilidades sonoras y sus recursos tímbricos, los cuales aumentan considerablemente al construirlos con otros materiales (hecho que ya hemos comprobado). ... También hemos hecho algunas incursiones en la música afrovenezolana, combinando tambores (experimentales para variar) con aerófonos y kalimba o marímbula.

SAKU y el Proyecto MAPIR lamentablemente aún no han producido material bibliográfico impreso, ni un disco compacto que difunda su actividad. Por tal razón, el conocimiento del proyecto en Venezuela fuera de la ciudad de Mérida es escaso y sufre del aislamiento arriba mencionado, a pesar de su gira por España en 1996.

7. Contexto Latinoamericano

Se expone a continuación un recuento de la utilización de instrumentos étnicos en la composición latinoamericana para ofrecer un marco de referencia contextual, histórico y conceptual para ubicar con mayor claridad el movimiento en Venezuela, ya que esta tendencia acontece simultáneamente en otros países a pesar de un aparente aislamiento comunicacional entre sus actores. Países como México, Guatemala y Cuba cuentan con un desarrollo desde la década de los años treinta y otros como Perú, Bolivia y Venezuela se ubican en la segunda mitad del Siglo XX. Se escogen ciertos compositores como casos de estudio para ejemplarizar los alcances.

7.1. México – Del Pasado a Chávez

La existencia de un rico instrumental en el continente del Nuevo Mundo antes de la llegada de los europeos se evidencia especialmente en las crónicas de los misioneros como Fray Bernardino de Sahagún en México, entre otros, apenas iniciada la conquista a principios del siglo XVI. En ésta se puede apreciar la rica actividad musical de los Aztecas, el compromiso social del músico, la exigencia en la ejecución, y una detallada descripción visual de los instrumentos.¹¹⁰

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Fray Bernardino de Sahagún y los informantes aztecas, *Historia General de las Cosas de Nueva España, Hablan los Aztecas* Claus Litterscheid, ed. (Barcelona: Tusquets Editores, 1985), 39, 44, 83, como mencionado en: Emilio Mendoza, "Raíces Precolombinas y su Influencia," *Scherzo* 68 (Octubre 1992): 123.

Luego de la exterminación progresiva de las culturas indígenas a consecuencia de la conquista, en el período colonial (1535-1820) la producción musical de la iglesia se limitó a seguir los estilos europeos sin ninguna diferencia¹¹¹. Sólo en el caso de los villancicos los compositores maestros de capilla se inclinaron a exponer una influencia más evidente de las tradiciones de la región, ya que los villancicos eran cantos de alabanza escritos en español, dialectos locales y en lenguas indígenas. Así adquirieron las formas que las culturas detrás del lenguaje proveían, recibiendo material melódico y rítmico de las diversas culturas aproximadas.¹¹² Villancicos de géneros *negro*, *guineo* y *negrilla*, de Gaspar Fernández en la Catedral de Puebla (1606), de tradición afro-hispánica, utilizaban dialectos pseudo-africanos además de otros en español, portugués y con textos en tlaxcala.¹¹³ La diversidad cultural que existía en estos tiempos como demuestran los géneros de villancicos *gallego*, *indio*, *vizcaino*, *puertorico*, y de las islas Canarias, *canario*¹¹⁴, no dejan evidencia de utilización de instrumentos regionales. Documentación de música instrumental sólo existe en tres tablaturas: para órgano (1620), para Cítara (1650) y para Vihuela (1740). La segunda agrupa danzas de Europa de esos tiempos como la pavana, pasacalle, zarabanda y minuetos, pero incluyen además una *panamá*, *tocotín* (indígena), y una *portorrico de los negros*.¹¹⁵ No aparece mención ninguna de instrumentos del Nuevo Mundo.

Hasta el florecimiento del Renacimiento Azteca en México en las primeras décadas del siglo XX, la consideración negativa de la música del pasado indígena había sido resultado de los recuentos de los historiadores que basaban sus escritos en las crónicas de los conquistadores, enemigos en carne propia de los Aztecas, como en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, soldado de Hernán Cortés.¹¹⁶ El derrocamiento del dictador Porfirio Díaz en 1911 seguido de un período de guerras internas, conducen a la promulgación de un nuevo orden por Obregón y Calles que toma en consideración el gran número de mestizos e indígenas. También el enfoque al proletariado creado por influencia de la revolución rusa, y la presencia clave del ministro de educación Vasconcelos quien desarrolla las artes, generan un cambio en donde se mira al pasado precortesiano como aliento nuevo en la reestructuración de un país cansado de la inestabilidad. El Renacimiento Azteca surge en las plásticas en manos de los muralistas Rivera, Orozco y Sequeiros. En la música aflora la personalidad de Carlos Chávez y el talento de Silvestre Revueltas, entre otros.¹¹⁷

¹¹¹ Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979), 7.

¹¹² *Ibid.*, 23.

¹¹³ *Ibid.*, 18.

¹¹⁴ *Ibid.*, 26.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Robert Stevenson, *Music in Mexico A Historical Outline* (New York: Crowell, 1952), 3.

¹¹⁷ Emilio Mendoza, "Venezuela líder de una vanguardia antigua," *Venezuela 95* (1995): 77.

Chávez hizo oportuna su aparición como abanderado de la música indígena a pesar de no ejercer con profundidad la investigación musicológica, con la inspiración emanada de una admiración nostálgica del tema azteca más que de la influencia musical directa, una aproximación programática de la historia y mitología azteca en forma de ballets, al principio,¹¹⁸ luego piezas netamente aztecas, retornando finalmente a sus composiciones orquestales sinfónicas que poco tuvieron que ver con el pensamiento indígena inicial.

Chávez dedujo de una forma simplista ciertas características de la música indígena, donde se debe notar la “...riqueza de sonoridades instrumentales...,”¹¹⁹ entre otras. Igualmente delimitó en una charla en la Universidad Nacional de México en 1928,¹²⁰ los elementos indígenas musicales en las alturas con bastante determinación que pasarían luego a ser la marca específica de sus seguidores. De acuerdo a Béhague,¹²¹ la música nacionalista de Chávez muestra ciertas características como parte de su estilo indígena, las cuales él acertaba que tales elementos tipificarían una pieza a ser mexicana. Entre éstos se incluía “Nuevas sonoridades a través de la utilización de réplicas de instrumentos antiguos como también de instrumentos folklóricos...” y además “El uso extensivo de instrumentos de percusión...”.

Dentro de su fase de composiciones con “ideales socialistas”, usualmente escritas para orquesta y coro, dirigidas a las masas y al hombre común (*Corrido El Sol* y la sinfonía proletaria *Llamadas*, ambas de 1934, basadas en danzas mexicanas populares del género corrido del período revolucionario), Chávez se vio forzado a escribir dentro del género popular y dejar su línea indígena, ya que no tenía otra alternativa como enlace cercano a las masas. A pesar de no tener inclinación por la música popular mexicana como rechazo generacional al trabajo de Manuel Ponce en este sentido y por su definición por la música azteca, Chávez creó en 1933 una Orquesta Mexicana, constituida por una gran variedad de instrumentos de ensambles populares y de réplicas de instrumentos antiguos aztecas para llenar su “...deseo de tener disponible una agrupación que produzca sonorizadas nuevas e inusuales”¹²². Chávez añade que el sentimentalismo mexicano estaba muy acoplado a esta orquesta y que de cierta manera era un factor limitante. Para este instrumental, que era como una orquesta sinfónica con sus sustitutos folklóricos y por supuesto una sección de percusión grande, Chávez compuso en 1933 los *Cantos de México* al cual se refiere como una pieza pequeña, muy sencilla de danzas mexicanas.¹²³ Se puede apreciar que este experimento instrumental no causó mucha

¹¹⁸ Se incluye en estas piezas iniciales a *Los Cuatro Soles* y *H.P.* (Caballos de Vapor), de evocación azteca donde utiliza contrastes de los contextos sociales contemporáneos con las culturas mestizas con el uso de sones mexicanos.

¹¹⁹ Roberto García Morillo, *Carlos Chávez: Vida y Obra* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), 89.

¹²⁰ Stevenson, *Music*, 6-7.

¹²¹ Béhague, *Music*, 133, trad. Mendoza.

¹²² García Morillo, *Chávez*, 79, trad. Mendoza.

¹²³ *Ibid.*

transcendencia en el pensamiento y producción de Chávez, pero que cincuenta años más tarde va a ser tomado efectivamente por otra generación y en otros países de Latinoamérica.

Sin embargo, en 1935 y 1940 Chávez supo aprovechar la riqueza y el impacto que producen los instrumentos autóctonos, antes de volcarse completamente hacia el instrumental sinfónico con un estilo neo-romántico y pseudo-clásico, y dejar abandonada su bandera indígena, al ser invitado mundialmente a dirigir y ejecutar sus obras, especialmente en Norteamérica. Compuso su *Sinfonía India* (1935) para una emisión de Radio de CBS la cual obtuvo un gran éxito. En ésta incluye ocho instrumentos de percusión de procedencia indígena dentro de una orquesta sinfónica europea. La novedad indígena es resultante más del tratamiento melódico y del título que de la presencia de estos instrumentos que no altera la sonoridad resultante de la masa orquestal sinfónica y permanecen más bien como “exóticos.”¹²⁴

El Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó en 1940 una serie de conciertos dentro del marco de una exposición histórica y contemporánea completamente mexicana. Estos conciertos incluyeron arreglos de los alumnos de Chávez de danzas folklóricas y populares, y composiciones nuevas. Para la inauguración Chávez realizó un montaje de su pieza llamada *Xochipilli-Macuilxochitl* para instrumentos precortesianos de descendencia azteca, que fue aclamada por toda la crítica. Después de este éxito que se puede considerar como un clímax en el desarrollo del nacionalismo en México, es sorprendente que el compositor no siguiera la misma línea creativa, conociendo su afán de popularidad y liderazgo, sino en una pieza adicional, quizás la más conocida, la *Toccata para Percusión* de 1942. Esta pieza fue realizada para instrumentos sinfónicos de percusión y su resultado tímbrico y rítmico es lejos de cualquier escenario azteca. En *Xochipilli* su intención no fue de reconstruir la música precortesiana ni de hacer una composición autónoma, sino de ofrecer una impresión de cómo debía haber sonado el mundo indígena pasado.¹²⁵ El peso de la evocación azteca, especialmente dentro de la función para la cual fue creada, es decir, la apertura de una exposición, era muy grande para permitirle trascender hacia una plataforma más particular y contemporánea. La organización del material tímbrico y no tanto melódico que emana de estos instrumentos de bellas sonoridades tenía dos posibilidades: organización rítmica (que empleó en la *Toccata* más tarde), y organización tímbrica para lo cual el desarrollo del lenguaje de la música occidental aún no había madurado. Para la composición musical misma Chávez dependía de los instrumentos orquestales sinfónicos, aclarando explícitamente que los

¹²⁴ En las notas de la partitura publicada por G. Schimer, NY, 1950, los instrumentos de percusión listados no son indígenas, pero se aclara que (trad. E.M.), “La Sección de Percusión fue compuesta por el compositor para un grupo de instrumentos primitivos indígenas, pero como éstos no son absolutamente esenciales, se han reemplazado por sus equivalentes de uso común o por réplicas fácilmente obtenibles.” Se continúa con un listado de los sustitutos indígenas.

¹²⁵ *Ibid.*, 111.

instrumentos de las culturas folklóricas no eran lo suficientemente perfectos para las salas de conciertos.¹²⁶ El mundo artístico musical sucumbía gradualmente al avance del dodecafonismo y del serialismo. Los instrumentos étnicos estaban muy lejos de esta estética. Asombra aún más que en sus escritos como *Musical Thought* (Pensamiento Musical), Chávez relata extensamente sobre ritmo, forma y otros aspectos de la música y principalmente lo dedica al análisis de Beethoven y Stravinsky¹²⁷. Dedicó muy poco del libro al lenguaje rítmico indígena o mestizo ni a su música. A pesar de la contradicción de su desarrollo final y su ausencia de criterios más serios en torno a la música de su pasado, Chávez fue un gran creador y propuso ciertos adelantos dentro del tema que nos concierne:

1. Destacó la importancia de los instrumentos étnicos como fuentes de nuevos sonidos y su efectividad para lograr una expresión nacionalista, visual y sonora.
2. Destacó la importancia de agrupaciones de instrumentos étnicos y agrupaciones experimentales no sinfónicas para la creación de nuevas e inusuales sonoridades.
3. Comprobó la efectividad de los instrumentos étnicos para lograr una relación cultural directa con la región a que pertenecen.
4. Su utilización del recurso instrumental étnico se puede resumir de la siguiente manera:
5. Instrumentos étnicos ejecutan en conjunto con instrumentos sinfónicos o con la orquesta sinfónica, en números inferiores a éstos.
6. Instrumentos étnicos ejecutan en agrupaciones tradicionales del folklore o de la música popular regional pero ejecutan composiciones de música nueva.
7. Instrumentos étnicos ejecutan en agrupaciones cuya combinación está formada por el compositor y ejecutan composiciones de música nueva.

7.2. México – Actual

Para un artista sensible a su entorno cultural que exista en México, es difícil no tomar en cuenta el gran pasado que sobrevive no solo en las ruinas de templos magistrales sino a través de la presencia étnica viva. La creación musical que emplea instrumentos étnicos de México se ha desarrollado actualmente por varias personalidades y ensambles, escogiendo una selección a manera de ilustrar las ideas manejadas. Las proposiciones oscilan entre:

1. Producciones de discos compactos mesomusicales, con grabaciones de música utilizando réplicas de instrumentos pre-hispánicos, instrumentos contruidos y recursos electrónicos y digitales, cuyos autores o ensambles pueden ofrecer igualmente giras de conciertos en vivo.

¹²⁶ Carlos Chávez, "Nacionalismo Musical," *Música* 3 (s/f): 4.

¹²⁷ Carlos Chávez, *Musical Thought* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961), 70-76, 46.

2. Composiciones tanto en papel como en grabaciones utilizando réplicas de instrumentos pre-hispánicos o instrumentos no sinfónicos de culturas del mundo, sin ningún preconceito cultural sino el interés del autor por ciertas sonoridades que ofrezca el o los instrumentos utilizados, es decir como simple fuentes de sonido y la opción de su transformación electroacústica y digital.

Dentro del primer caso se puede destacar a Antonio Zepeda, trabajando desde 1967 en “Música compuesta e interpretada...” “...con instrumentos mesoamericanos e instrumentos étnicos mexicanos.”¹²⁸ Zepeda aclara que:

En estas grabaciones ningún efecto electrónico ha sido añadido, excepto la superposición de canales individuales y ciertos tipos de eco para realzar el sonido y lograr la atmósfera deseada. Las voces de pájaros y los sonidos de agua y viento han sido hechos con instrumentos acústicos exclusivamente, sin añadir efectos electrónicos o grabaciones de ambientes naturales.¹²⁹

El interés por sonoridades que puedan ofrecer instrumentos de otras culturas hace que Zepeda no mantenga un sentido estricto de exclusividad étnica centroamericana, como por ejemplo en su disco compacto *Brujos del Aguatierra – Instrumentos Precolombinos mesoamericanos de hasta 3000 años de antigüedad*,¹³⁰ donde incluye, a pesar del título, los instrumentos bolivianos Sikus y Mohoceño. Este pensamiento, que lo ubica simultáneamente en el segundo caso (ver arriba) y proviene de una actitud mesomusical más que académica, se entiende por el hecho de que este artista, como la mayoría que se incorpora a esta corriente de producción, lo hace en función de la creación del disco compacto, donde el resultado sonoro es final y más importante que cualquier consideración filosófica o cultural. Es decir, el énfasis de Zepeda en mantener el instrumental étnico sin transformación electrónica o digital, lo hace destacarse de otras tendencias similares que han surgido en su país, a manera de rivales, ya que en el siguiente texto se puede apreciar su necesidad de ser reconocido como precursor del movimiento:

Antonio Zepeda es el primer músico contemporáneo que difundió a nivel masivo los sonidos del México Antiguo. Trabajando a partir de 1967, basándose en la investigación y la práctica, ha logrado rescatar el sonido pre-hispánico a través de una minuciosa labor en el estudio de grabación. Su extensa discografía es vital para entender el desarrollo y las características de la música antes de la conquista. Antonio Zepeda es el virtual fundador y máximo exponente de todo un género musical de gran importancia nacional – ahora practicado por cientos de músicos – basado en el uso y la combinación de los instrumentos precolombinos en conjunción con instrumentos étnicos.¹³¹

Zepeda aclara su inter-culturalidad, como músico global, en su colaboración con experimentos musicales de cualquier índole, además de su labor como conferencista:

¹²⁸ Carlos Pellicer, “Antonio Zepeda,” encarte en el disco compacto *Amerindia Antología Personal I* (México, D.F.: Global Entertainment S.A., 1997), 5.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Antonio Zepeda, “Brujos del Aguatierra. Música con la colección de alientos precolombinos mesoamericanos del Museo de Antropología de Xalapa, México,” encarte en el disco compacto *Brujos del Aguatierra – Instrumentos Precolombinos mesoamericanos de hasta 3000 años de antigüedad* (México, D.F.: Global Entertainment S.A., 1997), 28.

¹³¹ Pellicer, “Zepeda,” 1.

En contraste con lo anterior, en el campo de la experimentación musical, [Zepeda] ha mezclado, en colaboración con otros músicos los instrumentos indígenas en todo tipo de conjunción, ya que les ha combinado con instrumentos acústicos y electrónicos occidentales, así como con instrumentos antillanos, africanos y asiáticos. En estas experiencias musicales se ha manejado una gran diversidad de géneros; desde lo puramente rítmico hasta la más abstracta composición.¹³²

Dentro del ambiente de tendencia mesomusical global, pero con la utilización de recursos electrónicos, se encuentra Michael Quijas en su “Musical Soundscapes of Pre-Hispanic Meso-America” (Panoramas sonoros musicales de la mesoamérica pre-hispánica). En su disco compacto *Teocalli Birds and Beasts*,¹³³ Quijas incluye grabaciones de instrumentos precolombinos y percusión internacional ejecutados por él junto a Tom Aragón ejecutando teclados, sampler y sintetizadores, como ejemplo de una proposición ubicada en el ambiente mesomusical de “world/etnomusic”.

En el otro extremo, ubicado en la segunda alternativa pero dentro del campo académico electroacústico digital se encuentra el compositor Javier Alvarez, quien se expresa en su disco compacto *Papalotl*,¹³⁴

Mis piezas combinan instrumentos solistas con música producida en samplers y sintetizadores. La manera en cómo se mezclan varía de pieza en pieza, pero en general es por movimiento rápido y variante. A veces, sin embargo, es sólo una idea de sonido o timbre que es tomada del instrumento solista y entonces expandida –“sampleada” y secuenciada– por vía de instrumentos electrónicos. Casi siempre, les pregunto a los ejecutantes que produzcan los sonidos que sientan con más naturalidad con sus instrumentos y dejo que los samplers y sintetizadores toquen los sonidos más “inusuales”.

En *Papalotl*, Alvarez utiliza un instrumento por cada pieza como el arpa (*Acuerdos por Diferencia*), maracas (*Temazcal*), pianoforte (*Papalotl*), kayagum coreano (*Mannam*), steel pan de Trinidad (*Así el Acero*) con una presencia marcada en la utilización del ritmo como elemento estructurador preponderante.

Sería difícil y forzado ubicar las producciones discográficas de estos tres casos en dos renglones diferentes: Zepeda y Quijas dentro del mercado mesomusical y Alvarez dentro de una proposición más del mundo del arte musical. Esta segmentación es peligrosa ya que los tres han enfocado su producción a través de un disco compacto que evidentemente se vende en el mercado discográfico como objetos de consumo. Cualquiera de los tres puede haber tenido la intención y pretender a ser considerado como arte musical pero no hay árbitro que realice esta operación taxonómica. De todos modos hay una diferencia de *target*, o a quién va dirigido o en última instancia, quién lo va a consumir. Es decir, hay diferentes mercados y no se puede descalificar a uno por no ser arte si busca un mercado más amplio ni asignarle la estampa de arte si su mercado es más específico y reducido. El problema de definiciones entre arte y comercio, o arte y entretenimiento no se

¹³² Ibid.

¹³³ Michael Quijas, *Teocalli Birds and Beasts Musical Soundscapes of Pre-Hispanic Meso-America*, (Milpitas, CA, USA: Tecolotl Productions, 1996), 2, disco compacto.

¹³⁴ Javier Alvarez, “About the Music and the Players,” encarte en el disco compacto *Papalotl Transformaciones Exóticas* (Wotton-under-Edge, Glos., Inglaterra: Saydisc Records, 1992), 3-4, trad. E. Mendoza.

puede expandir en este trabajo. Resulta más sano en el sentido de que no se fuerzan etiquetas inadecuadas o insuficientes sino que se evalúan los aportes al pensamiento musical que hayan alcanzado los creadores, indiferentemente de su estilo, intención de mercado o empaque.

Desde Chávez, Zepeda hasta Alvarez, se puede observar la desaparición progresiva de la expresión nacionalista por completo hacia una policulturalidad, o proceso de globalización. La tendencia más reciente en el caso de Alvarez, se puede resumir como un movimiento hacia la utilización de instrumentos de cualquier cultura del mundo, no sólo de un lugar o cultura específicos en donde pertenece por nacimiento el compositor, como fuentes de sonido a transformarse o mezclarse con recursos de procesamiento electroacústico y digital. Dentro de esta proposición la referencia cultural ha sido borrada, como se desprende de un sentir específico de la globalización policultural. Ya en Chávez se detectó esta inclinación cuando su atracción por los instrumentos aztecas y los mestizos mexicanos incluía una consideración por sus sonoridades.

El enfoque de este grupo de la nueva generación mexicana en la producción discográfica como soporte inmediato de difusión del pensamiento del creador es un punto importante a destacar, ya que la música producida entra en la exigencia profesional del mercado discográfico y cumple el ciclo del “emisor-medio-perceptor” efectivamente desde el principio de su nacimiento. En los tres casos el disco compacto es el producto final, y no se producen partituras ni tampoco hay posibilidad de ejecutar ni de re-interpretar las piezas. Esta tendencia de producción ha ganado terreno en la composición del arte musical por acortarse el ciclo mencionado en responsabilidad del propio creador. Para la composición con instrumentos étnicos este canal de producción adquiere una ventaja al eliminarse las dificultades de interpretación, de accesibilidad de los instrumentos, de la internacionalización de la pieza. Más adelante se analizará este punto en detalle.

7.4. Perú

No se tiene referencias hasta la fecha de un desarrollo instrumental regional en el Perú de alcances similares al de México, a pesar de contar esta región con una cultura indígena y mestiza en su pasado y presente de innegable fuerza cultural. Se tiene conocimiento de un compositor llamado Antonio Ruiz del Pozo, de quien se cuenta con un casete *Viajero Terrestre*¹³⁵ de 1986, cuyas particularidades musicales en esa producción lo ubican en el mismo renglón que Antonio Zepeda de México, es decir, una propuesta mesomusical realizada con instrumentos étnicos del altiplano andino dentro de un ambiente de “Nueva Era.”

¹³⁵ Antonio Ruiz del Pozo, *Viajero Terrestre* (Lima: Cassette VT1, 1986).

7.5. Cuba

Cuba llega a ser la madre del ritmo en Latinoamérica, si África es la abuela. Su gran fama en la música popular, influenciando al mundo entero desde 1930 en adelante, se lleva a cabo, en mayor parte, paradójicamente por su futuro gran enemigo, los Estados Unidos de Norteamérica. Llegan a este último ondas de ritmos que inundan las ciudades, y se convierten en base cultural en la urbanidad de los nuevos inmigrantes antillanos, hoy la tercera minoría étnica del país norteamericano. Al ser vendida Cuba por sus dictadores como el gran casino del Caribe, la música vuelve a ser la dulce atracción que la condena.

Desde el bloqueo económico Norteamericano aplicado a Cuba a principios de los sesenta, aislándola completamente del mercado internacional occidental, los valores musicales cubanos han sido también ignorados. No solo los presentes, que muy pocos conocen, sino los grandes del pasado. La historia no es en sí un medio justo, ya que depende del favor de quien la escriba. Por esta razón, compositores cubanos como Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán de muy corta vida, (1906-1940, 1900-1939, respectivamente), no aparecen en los libros de música con su debida importancia, al menos todavía. Faltará un poco de tiempo para que el orden mundial gire fuera del pensamiento de la época de la guerra fría, y se pueda mirar con sinceridad y atención a esta isla dorada en música de nuestro Caribe.

La fuerza rítmica africana, luego de hornearse en Cuba, llega en gotas al plano popular norteamericano a partir de 1930 con el canto de pregonero *El Manicero* en manos de Don Azpiazzú. Se corona Pérez Prado al tope del *Hit Parade* norteamericano en 1955 con los mambos instrumentales y su grito característico. Paralelamente pero en el campo del arte musical, Roldán compone en 1930 sus *Rítmicas V y VI*. Estas piezas son construidas enteramente con elementos de la música afrocubana, no solamente en el lenguaje rítmico con células derivadas de la clave del son y de la rumba, sino también la estructura, forma, y utilizando enteramente los instrumentos de la región. Es el primer trabajo de la historia de la música occidental que se crea exclusivamente para instrumentos de percusión, un año antes de *Ionization* de Varèse, que es la galardonada en los libros de historia. No solamente utiliza Roldán instrumentos de percusión, sino instrumentos de percusión propios de su país, que jamás habían sido utilizados solos en el campo del arte musical occidental.

Como ya se examinó anteriormente en el caso de Chávez, este acercamiento era parte del ambiente del período nacionalista de las primeras décadas del siglo XX. Pero resultaba una tendencia muy consecuente para un cubano en Cuba, por la intensidad de la presencia de la música afrocubana en el aire del país, y

además por el movimiento presente del “afrocubanismo” en la literatura en manos de Nicolás Guillén y Alejo Carpentier.¹³⁶

El hecho de que Roldán era un violinista galardonado con el Premio Sarasate en Madrid y ya en 1924 fue el concertino de la Orquesta Filarmónica de La Habana y en 1932 su director,¹³⁷ resulta extraño que se convirtiera en el primer músico occidental que compusiera para un ensamble puramente de instrumentos de percusión. Como se mencionó anteriormente, hay una tendencia y disposición especial de los percusionistas para utilizar otro instrumental al europeo, por el mismo hecho de que los instrumentos de percusión ya en sí son culturalmente muy diversos.

El trabajo de Roldán y García Caturla se dio a conocer en los Estados Unidos al año siguiente de compuestas las *Rítmicas* a través de los escritos de Henry Cowell,¹³⁸ y se podría especular, a falta de más investigación al respecto para no salirse del tema central del presente estudio, que Varèse, quien estaba activo en la sociedad con Cowell e igualmente Chávez,¹³⁹ hayan sido directamente influenciados por Roldán para la escritura de *Ionization* (1931)¹⁴⁰ y de la *Toccata para Percusión*, (1942)¹⁴¹ respectivamente, por la intercomunicación que ofrecía Cowell con sus publicaciones periódicas y con la sociedad de compositores que dirigía. Roldán en Cuba tenía una ventaja para hacer lo que hizo por el entorno artístico del afrocubanismo, por las recientes publicaciones sobre los instrumentos cubanos por Ortiz¹⁴², Castellanos¹⁴³ y Courlander,¹⁴⁴ y por supuesto por su singular creatividad aun no merecidamente reconocida.

El aporte de Roldán en el campo del instrumental étnico se resume en los puntos siguientes, en referencia a las *Rítmicas V y VI*:

1. Primeras piezas en la historia occidental compuestas para ensamble constituido completamente de instrumentos de percusión.
2. Primeras piezas en la historia occidental compuesta para ensamble constituido completamente de instrumentos étnicos (cubanos).
3. Coherencia de lenguaje rítmico regional, con forma e instrumental étnicos en una sola pieza.

¹³⁶ Mendoza, "Raíces," 127-8.

¹³⁷ Carl Dalhaus, ed., *Riemann Musik Lexicon* (Mainz: B. Schott & Soehne, 1975), s. v. "Amadeo Roldan," 530.

¹³⁸ Henry Cowell, "The Sones of Cuba," *Modern Music* 8/2 (1931): 45-47.

¹³⁹ Henry Cowell, "Chavez," *The Book of Modern Composers*, D. Ewen, ed. (New York: A. Knopf, 1942).

¹⁴⁰ Alejandro García Caturla, "The Development of Cuban Music," *American Composers on American Music*, Henry Cowell, ed. (Stanford: California State University Press, 1933), 173-74.

¹⁴¹ Henry Cowell, "Roldán and Caturla of Cuba," *Modern Music* 18 (1940): 98-99.

¹⁴² Fernando Ortiz, "El Estudio de la Musica Afrocubana," *Musicalia* I (1928): 115, 169.

¹⁴³ Israel Castellanos, *Instrumentos Musicales de los Afrocubanos* (La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1927).

¹⁴⁴ Harold Courlander, "Musical Instruments of Cuba," *Musical Quarterly* 28 (1942): 227-240.

4. Al igual que Chávez, destacó la importancia de agrupaciones de instrumentos étnicos y agrupaciones experimentales no sinfónicos para la creación de nuevas e inusuales sonoridades.
5. Comprobó la efectividad de la utilización de los instrumentos étnicos para lograr una relación cultural directa con su región de la música producida.

7.6. Guatemala

En Guatemala, la presencia indígena Maya-Quiché surge en las composiciones de Jesús Castillo en la década de los treinta, quien utiliza algunos instrumentos indígenas y mestizos como el pito de caña, el caparazón de tortuga y la marimba, junto con los instrumentos sinfónicos. Esta estética la continúa Benigno Mejía, y más adelante en los años setenta, Joaquín Orellana. Este último, el principal exponente, se basa en el instrumental indígena para crear sus propios instrumentos originales, es decir, instrumentos de proyección folklórica derivados de la tradición. En las composiciones resultantes incorpora el instrumental nuevo, los instrumentos tradicionales indígenas, citas de materiales sonoros grabados *in situ* incluyendo situaciones sociales como el sonido de un mercado indígena. Orellana también recurre a la utilización no convencional de instrumentos tradicionales y a la transformación electroacústica del material grabado, como en su pieza *Humanofonía*, 1971.¹⁴⁵ La nueva generación, en la que se encuentra los hermanos Igor y David de Gandarias, incluye además transformación electroacústica y digital, y citas de elementos melódicos y rítmicos escogidos desde un punto de vista etnomusicológico, dado caso en *Conquista 2*, 1988, con el aerófono indígena chirimía. El desarrollo en Guatemala, aún con la magna figura de Orellana, permanece aislado y sin la debida difusión, a pesar de sus antecedentes y de su marcada originalidad en la construcción de nuevos instrumentos.¹⁴⁶ Su aporte se puede resumir en los siguientes puntos, donde el punto N° 1 coincide generacionalmente con la práctica de Chávez:

1. Instrumentos étnicos ejecutan en conjunto con instrumentos sinfónicos o con la orquesta sinfónica, en números inferiores.
2. Utilización de instrumentos étnicos como fuentes sonoras para las composiciones de cinta, con procesamiento electroacústico y digital.
3. Utilización de los instrumentos étnicos y sus materiales como base para la creación de instrumentos nuevos, y su utilización como fuente sonora para las composiciones de cinta, con procesamiento electroacústico o para ejecuciones en vivo.

¹⁴⁵ Igor de Gandarias, *Tradición Popular en la Música Contemporánea Guatemalteca* (Guatemala: Editorial Cultura, N° 8, 1988), 33.

¹⁴⁶ Mendoza, "Venezuela Líder," 79-80.

Las otras formas de utilización del material sonoro no se incluyen en el resumen de aportes ya que no tienen que ver directamente con la materia del presente estudio.

7.7. Cono Sur

En los años setenta surge en manos de un grupo de compositores en el cono sur una actividad musical intensa por la toma de conciencia sobre la identidad latinoamericana que los fundamentó: Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídís, Conrado Silva, todos del Uruguay; José María Neves de Brasil, y una familia extendida de colaboradores que incluyó a Héctor Tosar en el Uruguay, Gerardo Gandini en Argentina, Joaquín Orellana en Guatemala, Cergio Prudencio en Bolivia, Emilio Mendoza en Venezuela y a compositores no latinoamericanos como Helmut Lachenman de Alemania y Gordon Mumma de los Estados Unidos, Folke Rabe de Suecia, entre muchos otros.

Su ideología por la identidad regional no era nueva, pero si sus armas de lucha: una organización coherente, seria y austera dirigida a fomentar el contacto y formación actualizada de compositores a nivel latinoamericano, primero, a nivel internacional después. Dedicación total a esta comunidad extensa en forma de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea mantenidos anualmente por doce años consecutivos, y que se llevaban a cabo cada vez en lugares diferentes del continente. Los cursos ofrecían una contraposición a la dependencia ya tradicional del compositor latinoamericano de irse a formar en los cursos del extranjero, como el de Darmstadt, en una dependencia cultural que le tendía un bozal a seguir siempre detrás de la vanguardia europea.

El ambiente ideológico fue, entre otros factores, resultado del disturbio generacional después del derrocamiento en Chile del primer presidente socialista electo, Salvador Allende. Latinoamérica joven estaba sentida, emigrando algunos por asilo político a Europa al eliminárseles fuerzas a través de sangrientas dictaduras hermanas de Pinochet. Otros, como es el caso de estos compositores, permanecieron con un incesante refuerzo ideológico para poder sobrevivir los años de dictaduras, y la música fue su mejor aliada. En este período la producción de música folklórica y popular latinoamericana cobró un eminente profesionalismo y amplia difusión internacional en grupos como Inti-Illimani y Quilapayún, por radicarse en Europa, en solistas como Mercedes Sosa, y cantautores como Daniel Viglietti y lo que quedó de Víctor Jara. El canto de la Nueva Trova en Cuba en manos de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés fue paralelo, convirtiéndose en una de las corrientes de más influencia en el canto popular latinoamericano. Todos estas

manifestaciones mostraban siempre un cierto matiz político que era el *Zeitgeist* del momento y también un cierto tipo de inercia de los años sesenta.¹⁴⁷

En el movimiento del arte musical, el vínculo a la identidad latinoamericana renació de varias maneras. Aharonián fungió como principal motor del grupo, como incansable pedagogo, compositor y prolífico escritor. Sobre la forma y lenguaje, Aharonián describe una estética nueva como análisis resultante de las obras creadas.¹⁴⁸

Como otros compositores de mi generación, el decurso sonoro es en general, desde 1969, adiscursivo, las estructuras parten de la yuxtaposición y superposición de bloques, existe una voluntad de despojamiento o austeridad de recursos de lenguaje, se valora el silencio como elemento expresivo no menos importante que la masa sonora. La percepción temporal es la latinoamericana, no una imitación de la europea, más extendida y menos concentrada que la habitual en nuestro impaciente continente mestizo. Hay violencia, pero hay también, sin contradicción, un gusto por las pequeñas cosas. Hay elementos reiterativos que hacen posible microprocesos expresivos no direccionales dentro de los bloques. Hay una necesidad de lo microtonal, de un microtonalismo que se niega a aceptar nuevos escalones preestablecidos o temperamentos aprisionadores. Hay, por fin, un intento de forzar los límites entre los lenguajes hoy todavía diferenciados (y paralelos) de la música culta y la música popular, sin disfraces populistas.

Algunos compositores arribaron con esta estética, como en el caso de Oscar Bazán en Argentina, a ámbitos cercanos aunque no similares al minimalismo norteamericano que influía la vanguardia occidental ya desde hace una década.

Otro vía para lograr la identidad latinoamericana en las composiciones fue la utilización de instrumentos étnicos para dar caracterización cultural a las sonoridades en piezas electroacústicas. La obra que caracteriza esta tendencia es *Homenaje a la Flecha Clavada en el Pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974) de Coriún Aharonián,¹⁴⁹ en donde, con sus propias palabras, se puede entender la profundidad de pensamiento y compromiso ideológico de esta generación. Sobre *Homenaje...*, Aharonián expresa lo siguiente:¹⁵⁰

... Aparecen reflejadas en ella varias de mis preocupaciones personales en lo referente a posibles caminos expresivos en el contexto de una toma de conciencia de la pertenencia a un paisaje sonoro particular y a mi compromiso con él. Incidieron naturalmente en su concreción las búsquedas formales de otros compositores latinoamericanos de mi generación. Nuevamente se plantea aquí un desafío respecto a los materiales compositivos: *Homenaje a la flecha...* parte exclusivamente de sonidos producidos por mí en un reducido grupo de flautas indígenas y mestizas de las culturas aimará y quechua del Altiplano andino en América del Sur: quenás, pincuyos, anatas o tarkas, y sikus. Trato de rendir un doble homenaje. Un primero a los verdaderos dueños de la tierra en América, despojados de ella por la conquista europea y sus consecuencias coloniales y neocoloniales. He querido evitar el homenaje declamatorio, el romántico, el plañidero, el filantrópico etnocentrista. He querido evitar el disfraz, la tarjeta postal, la fotografía exótica entrecortada por obra del “artista”. Me he sentado frente a esa cultura otra – que ha participado de todos modos, aun vencida, en la formación de nuestro hombre latinoamericano de hoy – y he querido respetarla en todo momento, dentro de los límites de mis posibilidades de conocimiento. Por eso las flautas de la tradición altiplánica no han sido distorsionadas: conservan su sonido “natural” y aun su soplo, su grito, tan importantes desde el punto de vista

¹⁴⁷ Mendoza, “Venezuela Líder,” 79.

¹⁴⁸ Coriún Aharonián, “Gran Tiempo,” encarte en el disco compacto *Gran Tiempo* (Montevideo: Tacuabé T/E 25 CD, 1995), 4.

¹⁴⁹ Coriún Aharonián, *Gran Tiempo* (Montevideo: Tacuabé T/E 25 CD, 1995), disco compacto.

¹⁵⁰ Aharonián, “Gran Tiempo,” 6-8.

expresivo. Las posibilidades del estudio electroacústico son usadas sí para que las anatas suenen más anatas. Es decir, para elaborar el material de partida, pero no para desnaturalizarlo. He intentado basarme – hasta donde me lo permitiera mi nivel de información en aquel entonces – en inflexiones y “gestos” sonoros propios de esas flautas en su contexto habitual. Me sentía obviamente a mucha distancia de la actitud rapsodista o ingenuamente exotista a que podía llevar la transcripción. Por eso, hay flautas indígenas y mestizas y hay modos de sonar, pero no hay indiecitos con plumas ni fragmentos melódicos pentafónicos pseudo-tradicionales acompañados por “blipes” electrónicos. (*Homenaje a la flecha...* resultó, sin quererlo, la primera composición de lenguaje culto hecha exclusivamente con instrumentos altiplánicos.) ...

La música para cinta magnetofónica, especialmente la manufacturada por medios electroacústicos (materiales microfónicos)¹⁵¹ más que electrónicos, sirvió con excelencia para la generación y escucha de un gran número de composiciones de este período y región, aunque parezca paradójico, por su facilidad y bajo presupuesto en su creación y difusión. Aharonián acuñó el término “Música Electroacústica Pobre”¹⁵² para indicar la producción en este género, utilizando un mínimo de equipo técnico compartido en comunidad y el enfoque creativo hacia la expresión efectiva de la música, más que por un despliegue de tecnicismos y nuevo aparataje.

La producción de este grupo de compositores y educadores es un momento climático en la historia de la música latinoamericana aún no debidamente registrada. De gran fuerza original y expresiva, seriedad, acción y compromiso ideológicos como nunca antes existentes en la música occidental, se puede acertar en el resultado de una obra maestra como es la pieza *Gran Tiempo* para cinta de Aharonián.¹⁵³ La presión ideológica ejercida a través de los Cursos principalmente, educó a una generación de creadores a seguir, que brotó impregnada de esta conciencia de identidad latinoamericana. En sus propias palabras de nuevo:

... la función del creador no es solamente la de reflejar la sociedad a la cual pertenece sino que – puesto que el estudio del pasado nos muestra que la cultura en general va preanunciando los fenómenos sociales – la función del creador es también (o además) ir preparando la cultura del mañana.¹⁵⁴

Se puede resumir los aportes de este grupo en referencia a la materia de estudio en el siguiente punto:

1. Utilización de instrumentos étnicos como fuentes sonoras para las composiciones con procesamiento electroacústico, dentro de una seria construcción ideológica de identidad latinoamericana, respeto cultural y correspondiente actividad músico-social.

¹⁵¹ Ibid., 3.

¹⁵² Emilio Mendoza, “The Social, Political and Cultural Work of the Composer Coriun Aharonián” (Tesis de Grado para el Diplom in Komposition, Robert Schumann Institut Musikhochschule Rheinland, Düsseldorf, 1980), 34.

¹⁵³ Aharonián, *Gran Tiempo*.

¹⁵⁴ Coriún Aharonián, *Conversaciones sobre Música, Cultura e Identidad* (Montevideo: Ombú, 1992), 41.

7.8. Bolivia

En La Paz, Bolivia, un núcleo de actividades se genera en torno a Cergio Prudencio en 1979 con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Esta agrupación integra la formación y composición en el arte musical académico paralelo a la investigación y ejecución del folklore boliviano. Se concentra en producir composiciones con instrumentos del folklore boliviano y logra grabar *La Ciudad* de Prudencio en 1980 en la serie de discos Música Nueva Latinoamericana.¹⁵⁵ En el mismo año, Prudencio se traslada a Venezuela a trabajar con la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela en el núcleo del estado Táchira hasta 1984. Agustín Fernández dirige la orquesta hasta el regreso de Prudencio a Bolivia en 1985. Su actual producción se logra concretar en un excelente cassette en 1990,¹⁵⁶ en el cual aparecen dos piezas contemporáneas de Prudencio, *Cantos de Tierra*, *Cantos de Piedra*, por un lado del cassette, y por el otro lado recopilaciones y ejecuciones del folklore boliviano. Su actividad se extiende además con un programa educativo de enseñanza de instrumentos y música de la cultura aimará para niños de 7 a 17 años.

Otro grupo musical que inicialmente mantenía una producción más popular y folklórica, ARAWI, se une a la Orquesta Experimental en 1985 pero se divide de ella en 1988.¹⁵⁷ ARAWI, bajo la dirección de Oscar García junto con Nicolás Suárez y Willy Posadas, logra un disco compacto en 1990,¹⁵⁸ llamándose la Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos ARAWI. Fundada en 1985,¹⁵⁹ esta orquesta realiza el Taller Boliviano de Música Popular "ARAWI" y desde 1988 ofrece conciertos y festivales de música contemporánea y tradicional. El disco compacto está hecho completamente de composiciones de sus integrantes, y al igual que el cassette de la OEIN, el folleto acompañante contiene amplia información sobre los instrumentos nativos utilizados.

Para estos músicos de La Paz, es normal la dualidad profesional del manejo en el campo del arte musical europeo por sus estudios, conjuntamente con la actividad como músicos del folklore boliviano, por su entorno. La orquesta une estos dos mundos y cobra sentido la función de componer con el material oral, ya que se maneja el instrumental que es parte activa de su vida diaria. Desde guitarras, charangos, quenás, sikus, pinkillus, pífanos, mohoceños, tarkas, y bombos, su innumerable instrumental y la variedad sonora resultante

¹⁵⁵ Cergio Prudencio, "La Ciudad," *Música Nueva Latinoamericana N° 8* (Montevideo: Tacuabé T/E 14, 1981), disco L.P.

¹⁵⁶ OEIN, *OEIN Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* (La Paz: Cassette OEIN 2 fqcpc 1001, 1990).

¹⁵⁷ Según entrevista de Emilio Mendoza a Cergio Prudencio, Caracas, Noviembre, 1992.

¹⁵⁸ Arawi, *ARAWI La Doctrina de los Ciclos* (San Francisco: New Albion Records NA 029 CD, 1990), disco compacto.

¹⁵⁹ Según encarte del disco compacto, *ibid.*

en sus composiciones asombran por su novedad. Se caracterizan por un manejo de masas sonoras con enfoque a su cualidad tímbrica, recurso estilístico que aprovecha las sonoridades de los instrumentos.¹⁶⁰

Se puede resumir los aportes del movimiento en Bolivia con los siguientes puntos:

1. Formación de orquestas nuevas constituidas completamente de instrumentos regionales, que ejecutan composiciones realizadas para este nuevo instrumental.
2. Actividad de enseñanza formal sobre la música tradicional y de ejecución de los instrumentos regionales, y actividad estructurada de ejecución orquestal.
3. Actividad de investigación etnomusicológica sobre la música tradicional boliviana, en torno a la actividad de la nueva orquesta.
4. Difusión profesional en formato de edición de disco compacto y cassette de distribución internacional.
5. Balance de la propuesta de actividades y productos entre las culturas tradicionales bolivianas y las creaciones de música nueva.

Se puede apreciar el salto conceptual que esta orquesta propone en su acción polifacética, donde es evidente una estrategia seria de renovación y una toma de consciencia de la misión a cumplir. La actividad generada por Cergio Prudencio requiere de una dualidad de conocimientos como músico, mencionada anteriormente, más exigente de lo habitual ya que debe dominar enteramente las culturas tradicionales bolivianas y al mismo tiempo la formación tradicional académica en el desarrollo de la música occidental (europea y periférica) y el enfoque necesario a la producción latinoamericana de música nueva.

8. Análisis de la Producción en Venezuela de Arte Musical con Instrumentos Etnicos

Para estudiar el repertorio venezolano del Siglo XX se utilizó como fuente el listado de obras por compositor que aparece en el libro *Sonido que es Imagen... ...Imagen que es Historia*,¹⁶¹ y en la *Enciclopedia de la Música en Venezuela*,¹⁶² a pesar de que no siempre aparece el repertorio del compositor en las dos publicaciones.¹⁶³ El autor contactó por correo-e y teléfono a 32 de los 92 compositores en vida a la fecha de la investigación (34.78%), listados por la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea SVMC en 1999.¹⁶⁴ A pesar de que 44% tiene correo-e, la diferencia se establece por los compositores que nunca contestaron los correos-e ni los recados por teléfono. Por otro lado, es lamentable la ausencia de información

¹⁶⁰ Mendoza, "Venezuela líder," 80.

¹⁶¹ Numa Tortolero, *Sonido que es Imagen... ...Imagen que es Historia* (Caracas: Banco Provincial, 1996), 106..

¹⁶² Peñín y Guido, *Enciclopedia*.

¹⁶³ Por ejemplo el caso de la entrada del autor "Emilio Mendoza Guardia" en la *Enciclopedia*, 215, no incluyó su lista de obras.

¹⁶⁴ Ver el website de la SVMC en www.dst.usb.ve/musica y cliquear en "Directorio."

sobre los compositores y sus obras. Se acepta a consciencia que la información utilizada en este artículo es basada en una parte del espectro total de los compositores venezolanos, pero se considera que es la parte más importante por la trayectoria y desenvolvimiento profesional de los utilizados. Por ésto, se determinan tendencias al final del trabajo a pesar de la representación del 34.78% de la realidad, y por considerarse valioso exponer estos hechos que suceden actualmente.

Se puede observar el surgimiento de diferentes tendencias y variantes en la producción de obras que se han podido recopilar hasta la fecha en Venezuela que utilizan instrumentos étnicos. Las variantes o “tipos,” ofrecen diferentes grados de expresión o vinculación cultural dependiendo de la aparición contextual de los instrumentos étnicos con otros instrumentos sinfónicos y electrónicos, no evaluando en este estudio el hecho de que pueda o no utilizar material musical del mismo origen cultural. En este caso, el instrumento funcionaría doblemente como símbolo de la cultura a que hace referencia, es decir, por su timbre y apariencia visual por un lado, y por la música y cultura que emite por el otro.

A continuación se establece una clasificación jerárquica de “tipos” o categorías de variantes en la utilización de instrumentos étnicos cuyo orden responde a la expresión cultural de mayor a menor grado. La clasificación se desprende del análisis de los antecedentes latinoamericanos estudiados en el presente artículo y de la recopilación de obras venezolanas que hayan utilizado este instrumental. El ordenamiento sirve como proceso de clasificación para entender esta tendencia instrumental, aún más al graficar los resultados, y puede incluir obras cuyos compositores no tuvieron la intención consciente de tener una expresión de identidad cultural en sus obras, a pesar de utilizar los instrumentos étnicos para sus composiciones. Como se verá más adelante, la variante que deshace el vínculo nacionalista de los instrumentos étnicos es la combinación que incluye instrumentos de otros círculos culturales fuera de lo nacional o continental (venezolano o latinoamericano), por su heterogeneidad cultural o, en términos más actuales, por su *globalismo*.

Se debe recordar que se analiza sólo los autores y la producción que expresen una proposición o intención estética de arte musical, de música nueva, y no se consideran autores ni creaciones mesomusicales. Los criterios jerarquizados de mayor a menor expresión cultural que pueda tener cualquier combinación instrumental son las siguientes, donde el criterio opera a la inversa, de menor a mayor, con los instrumentos sinfónicos:

8.1. Criterios de Variantes Instrumentales (de mayor a menor grado de expresión cultural)

1. **La presencia de un conjunto étnico establecido y reconocible.** Es decir, una pieza de música nueva para conjunto de Chimbángueles contiene más potencial de expresión cultural que una pieza para diversos membranófonos que no constituyan un ensamble pre-existente.
2. **La aparición del instrumento étnico como solista, solo o en ensamble.** El solista enfatiza su rol como vínculo a una cultura determinada por la atención enfocada que genera el solista.
3. **La utilización de libre combinaciones de instrumentos étnicos.** Es la variante término medio.
4. **La utilización de las sonoridades de los instrumentos étnicos grabados.** Al no haber información visual del instrumento ejecutado en vivo, se disminuye su potencial.
5. **La utilización de instrumentos étnicos de percusión.** Esto funciona con menor potencial como vínculo cultural que los otros instrumentos, por su ya acostumbrada aparición desculturizada dentro del instrumental sinfónico (ver arriba).
6. **La utilización de instrumentos étnicos de diferentes culturas o inventados.** Esta combinación anula la expresión cultural. Por lo tanto se invierten los factores cuando es combinado con los instrumentos sinfónicos.

De estos criterios se desprenden las variantes jerarquizadas en tipos específicos que se reúnen en grupos. Luego toda la producción del arte musical en Venezuela (1965-1999) se clasifica y se vierte en cuatro gráficos, (ver Apéndices I-IV).

8.2. Tipos de Variantes de Expresión Cultural con Instrumentos Étnicos y Sinfónicos

Grupo A

Uso sólo de instrumentos étnicos:

1. Obra para agrupación establecida de instrumentos étnicos.
(Ej.: Composición de música nueva para el ensamble del Golpe Tocuyano).
2. Obra para instrumento étnico solista ejecutado. (Ej.: Composición para Ovevi Mataeto).
3. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos.
(Ej.: Composición para la ODILA, la OEIN o cualquier agrupación que reúna estos instrumentos).
4. Obra grabada que utiliza los instrumentos étnicos como fuente sonora.
(Ej.: Composición grabada utilizando flautas de pan, quenás y tarkas).

Grupo B

Uso de instrumentos étnicos junto a los sinfónicos, en agrupaciones de libre combinación o establecidas:

1. Obra para agrupación establecida de instrumentos étnicos con un instrumental sinfónico en agrupaciones no establecidas. (Ej.: Composición para el ensamble del joropo llanero con otros instrumentos sinfónicos).
2. Obra para instrumento étnico solista con acompañamiento de instrumental sinfónico en agrupaciones no establecidas.
(Ej.: Concierto de maraca Hebu-Mataro y orquesta de cámara sinfónica).
3. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos con instrumentos sinfónicos u otros en agrupaciones no establecidas.

4. Obra grabada que utiliza los instrumentos étnicos como fuente sonora con otros instrumentos en agrupaciones no establecidas o fuentes sonoras, en vivo o grabados.
(Ej.: Composición grabada utilizando sawawas, corno inglés, sintetizadores).
5. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos de percusión con instrumentos sinfónicos u otras en agrupaciones no establecidas.

Grupo C

Uso de instrumentos étnicos junto a instrumentos sinfónicos solos o en agrupaciones establecidas:

1. Obra para agrupación establecida de instrumentos étnicos con instrumento sinfónico solista.
(Ej.: Concierto para Flauta Alto y conjunto de Carrizos de San José de Guaribe).
2. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos con instrumento sinfónico solista.
(Ej.: Concierto de violín y la ODILA).
3. Obra para agrupación establecida de instrumentos étnicos con una agrupación establecida de instrumental sinfónico. (Ej.: Composición para el conjunto del joropo llanero con cuarteto de cuerdas clásico).
4. Obra para agrupación híbrida establecida de instrumentos étnicos y sinfónicos.
(Ej.: Composición para Estudiantina).
5. Obra para un instrumento étnico solista con una agrupación establecida de instrumental sinfónico.
(Ej.: Composición para Cuatro y orquesta).
6. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos con una agrupación establecida de instrumental sinfónico. (Ej.: Cuarteto de cuerdas con cuatro y birimbao).
7. Obra grabada que utiliza los instrumentos étnicos como fuente sonora o en vivo, con agrupaciones sinfónicas establecidas o solistas y otros, en vivo o grabados (Ej.: Composición para cinta y orquesta).
8. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos de percusión con una agrupación establecida de instrumental sinfónico. (Ej.: Composición para orquesta y percusión variada que incluya instrumentos étnicos).

Grupo D

Uso de instrumentos étnicos de varias culturas disímiles, inventados, ausencia de instrumentos étnicos.

1. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos de varias culturas disímiles con instrumentos sinfónicos en agrupaciones no establecidas. (Ej.: Composición para oboe, cello, veena indú y tekeyé wanna yekuana).
2. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos de varias culturas disímiles con instrumentos sinfónicos en agrupaciones establecidas. (Ej.: Composición para cuarteto de cuerdas, tambor kori de Ghana y flauta kúrrim yapurutú).
3. Obra para libre combinación de instrumentos étnicos de varias culturas disímiles o inventados.
(Ej.: Composición para maraca piaroa Wiwi, flauta Wui de Ghana, conjunto Gamelan Semar Pegulingan de Bali y aerófono de botellas de Coca-Cola vacías).
4. Obra con ausencia de instrumentos étnicos, es decir, instrumentos sinfónicos o electrónicos o instrumentos de alto grado de “internacionalización.”

8.3. Clasificación por Tipos de Variantes de la Producción de Arte Musical en Venezuela (1965-1999), (Nº Piezas/ Nº Compositores)

Tipo A1 (Agrupación establecida de instrumentos étnicos) (0/0)

No se ha conseguido ninguna obra hasta la fecha.

Tipo A2 (Instrumento étnico solista ejecutado) (5/3)

1982	Ricardo Teruel	<i>Vuelta a la vuelta</i>	Concertina inglesa tenor sola
1984	Emilio Mendoza	<i>Memorias de una Esperanza</i>	Bandola llanera sola
1984	Ricardo Teruel	<i>Suite Nº 1</i>	Concertina inglesa tenor sola
1985	Leonardo Lozano	<i>Al Caballero Bondadoso, Homenaje a Fredy Reyna</i>	Cuatro solo

Tipo A3 (Libre combinación de instrumentos étnicos) (30/19)

1982-1992	15 compositores , 23 obras (ver lista arriba) (en orden cronológico de producción) Emilio Mendoza, Isabel Aretz, Giovanni DiBartolomeo, Randy Arriechi, Aquiles Báez, Ricardo Teruel, Roberto Chacón, Juan Andrés Sans, Adina Izarra, Javier Aldana, Orlando Paredes, Lester Paredes, Israel Girón, Jesús Bosque, Salvador Bosque.		ODILA: Diferentes combinaciones de instrumentos étnicos en grupos de cámara y orquestales.
1995	Carlos Suárez	<i>Sagrario Sonoro</i>	Aerófonos e idiófonos venezolanos
1996	Virgilio Ferguson	<i>Murrucama</i>	Batarros, caja de madera, maracas, guarura, trompeta PVC, flautas.
1996	Virgilio Ferguson	<i>Xikus</i>	Sikus simples, sikus peruanos
1996	Carlos Suárez	<i>Sobre la Opacidad del Mal</i>	Aerófonos, idiófonos venezolanos, juguetes sonoros
1996	Adrián Suárez	<i>San Juan de los Cuatro Vientos</i>	aerófonos y cordófonos venezolanos
1998	Carlos Suárez	<i>El Templo de los Augurios</i>	Aerófonos e idiófonos venezolanos
1999	Claudia Calderón	<i>Albores</i>	Cuarteto de percusiones latino- americanas

Tipo A4 (Grabación de instrumentos étnicos) (4/2)

1977	Emilio Mendoza	<i>Contra-Ataque</i>	Grabación multi-canal del cuatro venezolano
1982	Emilio Mendoza	<i>Juntos o Solos</i>	Grabación de instrumentos y sonidos de los indígenas Wayúu.
1984	Emilio Mendoza	<i>El Ultimo Canto (Iniciación, Extrañez, Espíritus, Persistencia, El Mejor Momento, Memorias de una Esperanza)</i>	Grabación de estudio multi-canal de instrumentos latinoamericanos.

1987	Adina Izarra	<i>Al Palimpsesto</i>	Grabación de zampoña, quena y flauta
------	--------------	-----------------------	--------------------------------------

Tipo B1 (Agrupación establecida de instrumentos étnicos con instrumental sinfónico no establecido) (0/0)

No se ha conseguido ninguna obra hasta la fecha.

Tipo B2 (Instrumento étnico solista con instrumental sinfónico no establecido) (4/2)

1989	Ricardo Lórenz	<i>Mar acá</i>	Flauta e idiófonos obligati, orquesta de cámara. Instrumentos solistas: maracas, venezolanas, maracas cubanas, chequeré, palo e' lluvia
1990	Ricardo Teruel	<i>¿Dónde está el dinero?</i>	Concertina inglesa tenor con voz
1996	Ricardo Teruel	<i>Concertino N° 1</i>	Concertina inglesa tenor solista, orquesta de cuerdas
1996	Ricardo Teruel	<i>Cuaderno N° 1 de Piezas</i>	Concertina inglesa tenor solista, guitarra (en proceso)

Tipo B3 (Libre combinación de instrumentos étnicos con sinfónicos u otros no establecidos) (17/7)

1965	Humberto Sagredo	<i>Misa Criolla Venezolana</i>	Coro, instr. folk. ven., instr. sinf.
1978	Alberto Grau ¹⁶⁵	<i>Ballet La Doncella</i>	Coro, ensamble sinfónico, cuatro, percusión y guitarra eléctrica
1980-83	Paul Desenne	<i>Quinteto del Pájaro</i>	Vientos, cuerdas (sinf.) y cuatro
1982	Ricardo Teruel	<i>Vuelta a la vuelta, ¿Otra vez?</i>	Concertina inglesa tenor, Flt., Cla., Tr
1981	Paul Desenne	<i>Chipola, Guasa N° 1</i>	Conjunto de cámara (sinf.) y cuatro
1985-86	Paul Desenne	<i>Botella al Guaire</i>	Vientos, cuerdas (sinf.) y cuatro
1988	Paul Desenne	<i>Quinteto de la Culebra</i>	Vientos, cuerdas (sinf.) y cuatro
1996	Carlos Suárez	<i>Revelaciones para el Tiempo que Transcurre</i>	Piano preparado, aerófonos e idiófonos venezolanos
1997	Paul Desenne	<i>Zarpa el Festivarpa</i>	9 arpas (pedal), arpa llanera y tuyera, cuatro, bajo, maracas, quitiplás, marimba, celesta.
1998	Carlos Suárez	<i>Sobre los Arquetipos de la Trinidad Femenina</i>	Aerófonos, idiófonos, cordófonos venezolanos y teclado electrónico.
1999	Leonardo Lozano	<i>Díptico, Passacaglia, Fantasía y Homenaje a Antonio Lauro y Abraham Abreu, Ostinato con Chipola</i>	Cuatro y piano
1999	Virgilio Ferguson Proyecto MAPIR	<i>Gong Armónico Chevrole</i>	Tambor de freno de Chevrolet 59 y flauta traversa de bambú indígena

¹⁶⁵ Peñín y Guido, *Enciclopedia*, vol. I, s. v. "Grau, Alberto" por José Peñín, 684.

Tipo B4 (Grabación/en vivo de instrumentos étnicos con otros instrumentos, en vivo o grabados no establecidos) (8/5)

1969	Isabel Aretz ¹⁶⁶	<i>Birimbao</i>	4 Timpani, cinta
1980	Diego Silva	<i>Sueño y Piel</i>	Grabación de sintetizadores, violín, piano, instrumentos étnicos latino-americanos de percusión, y procesamiento.
1986	Ricardo Teruel	<i>Reto Positivo</i>	Concertina inglesa tenor, sintetizador y batería
1991	Diego Silva	<i>Ecos del Tiempo</i>	Grabación electroacústica con orquesta computarizada y grabación de instrumentos étnicos latinoamericanos.
1995	Fidel Rodríguez	<i>Dispositivo Rítmico Homenaje a Teodoro Adorno</i>	Bongó y sonidos electrónicos en
1999	Carlos Suárez	<i>Manifestaciones Estáticas del Pensamiento</i>	Aerófonos e idiófonos, juguetes sonoros, en vivo, con cinta
1999	Ricardo Teruel	<i>Trance 1: Fuego</i>	Concertina inglesa tenor y sonidos electrónicos grabados
1999	Ricardo Teruel	<i>Trance 3: Agua</i>	Concertina inglesa tenor y sonidos electrónicos grabados

Tipo B5 (Libre combinación de instrumentos étnicos de percusión con sinfónicos u otros no establecidos) (3/3)

1985	Juan Carlos Núñez	<i>Estudio</i>	Corno inglés, piano, maracas venezolanas
1989	Fidel Rodríguez	<i>Ludus Rítmico N° 2</i>	Percusión afrolatina (bongós, timbaletas, congas más accesorios) y piano
1994	Ricardo Lórenz	<i>Zamuro Tumbó Mirage</i>	Saxofón alto, piano y percusión con steel pan y maracas venezolanas.

Tipo C1 (Agrupación establecida de instrumentos étnicos con instrumento sinfónico solista) (0/0)

No se ha conseguido ninguna obra hasta la fecha.

Tipo C2 (Libre combinación de instrumentos étnicos con sinfónico solistas) (3/3)

1986	Ricardo Teruel	<i>Rayas de Tigre</i>	Concertina inglesa tenor y vibráfono
1996	Adrián Suárez	<i>Piel de Petare</i>	Trombón y aerófonos latinoamericanos
1998	Harold Vargas	<i>Rapsodia para Cuatro más Dos</i>	Flauta travesa, cuatro y contrabajo

Tipo C3 (Agrupación establecida de instrumentos étnicos con agrupación sinfónica establecida) (4/4)

1990	Albert Hernández	<i>Cántico de Navidad</i>	Coro, orquesta sinfónica, agrupación de gaita (tambora, charrasca, furruco).
1993	Juán Carlos Núñez	<i>Misa de los Trópicos</i>	Orquesta sinfónica, 2 coros, percusión afro-venezolana

¹⁶⁶ Ibid., 88.

1999	Claudia Calderón	<i>Carnaval Llanero</i>	Gran Orquesta, Arpa, Cuatro y Maracas
1999	Ricardo Lórenz	Pieza casi terminada	Cuarteto de cuerdas o quinteto de metales y grupos de música latinoamericana. Orquesta sinfónica y los Folkloristas de México.

Tipo C4 (Agrupación híbrida establecida de instrumentos étnicos y sinfónicos como estudiantinas, orq. tip.) (0/0)

No se ha conseguido ninguna obra hasta la fecha.

Tipo C5 (Instrumento étnico solista con agrupación sinfónica establecida) (4/4)

1996	Francisco Zapata	<i>El Secuestro de la Mujer de Antonio</i>	Doble coro, recitador, bailarina, orquesta sinfónica, tumbadoras y bongós (solistas)
1999	Ricardo Lórenz	<i>Pataruco</i>	Concierto para maracas venezolanas y orquesta
1999	Vinicio Ludovic	<i>Concierto</i>	Concierto para cuatro venezolano y orquesta
1999	Leonardo Lozano	<i>Concierto "Antología de un Madero"</i>	Concierto para cuatro venezolano y orquesta

Tipo C6 (Libre combinación de instrumentos étnicos con agrupación sinfónica establecida) (3/2)

1966	Nelly Mele Lara ¹⁶⁷	<i>Misa Criolla</i>	Coro, instrumentos folklóricos ven.
1967	Nelly Mele Lara ¹⁶⁸	<i>Misa Bolivariana</i>	Coro, instrumentos folklóricos latinoame.
1991	Albert Hernández	<i>Orinoco</i>	Orquesta sinfónica con cuatro (no solista)

Tipo C7 (Grabación de instrumentos étnicos/o en vivo con otros instrumentos establecidos o solistas, en vivo/ grabados) (2/1)

1972	Isabel Aretz	<i>Yekuana</i>	8 voces, orquesta, cinta
1980	Isabel Aretz ¹⁶⁹	<i>Kwaltaya</i>	Soprano, cinta

Tipo C8 (Libre combinación de instrumentos étnicos de percusión con agrupación sinfónica establecida) (2/2)

1995	Domingo Sánchez Bor	<i>Viaje de la Jirafa</i> ¹⁷⁰	Flautas, tambores batá, orquesta sinfónica
1999	Carlos Suárez	<i>Tres Reflexiones sobre el Espíritu</i>	Cuarteto de cuerdas, trío de percusión latina

Tipo D1 (Libre combinación de étnicos de varias culturas disímiles con sinfónicos no establecidos) (0/0)

No se ha conseguido ninguna obra hasta la fecha.

¹⁶⁷ Ibid., 208.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Tortolero, *Sonido*, 142.

Tipo D2 (Libre combinación de étnicos de varias culturas disímiles con sinfónicos establecidos) (0/0)

No se ha conseguido ninguna obra hasta la fecha.

Tipo D3 (Libre combinación de instrumentos étnicos de varias culturas disímiles o inventados) (13/4)

1977	Emilio Mendoza	<i>La Caja de Juguetes</i>	Conjunto e piezas cómicas, experimentales y conceptuales, que incluyen instrumentos de desechos
1978	Ricardo Teruel	<i>Entre la Libertad y el Miedo</i>	Un ejecutante con globos de juguete y objetos diversos, teatro instrumental
1978	Ricardo Teruel	<i>Concierto de pequeñas acciones</i>	Agentes provocadores y público voluntario con objetos diversos
1989 - 1995	Ricardo Teruel	<i>El Niño de la Mirada Clara</i>	Ópera para Niños, 8 personajes solistas, coro de niños y orquesta pequeña, con papelájaros y pizzibotellas por parte de los integrantes del coro
1992	Virgilio Ferguson	<i>Concierto Barroso</i>	Instrumentos de cerámica inventados
1995	Ricardo Teruel	<i>Cinco canciones ¿ingenuas?</i>	Barítono y un ejecutante de instrumentos de fabricación propia amplificados
1996	Ricardo Teruel	<i>3 Piezas</i>	Para Liralata amplificada y sonidos electrónicos grabados
1999	Virgilio Ferguson	<i>La Gamelán</i>	Metalófonos inventados, instrumentos étnicos (flauta de bambú, carángano, marímbula, kalimba, cuatro, flautas de cerámica)
1999	Virgilio Ferguson	<i>Fantasia Flautas Barrosas</i>	Carrizos y flautas de cerámicas
1999	Ricardo Teruel	<i>Trance 2: Tierra</i>	M'bira rústica de fabricación propia y sonidos electrónicos grabados de la serie 4 Trances
1999	Ricardo Teruel	<i>Trance 4: Aire</i>	Campanelli cortinero de fabricación propia y sonidos electrónicos grabados de la serie 4 Trances.
1999	Ricardo Teruel	<i>Energías Liberadas</i>	Objetos sonoros diversos y sonidos electrónicos grabados
1999	Remy Carbonara	<i>La Bajada del Ches</i>	Flauta Cuica, Maracas, 6 Guaruras, Percusión

Tipo D4 (Ausencia de instrumentos étnicos)

(No aplicable)

Todo el resto de la producción venezolana (no contabilizada hasta la fecha)

Se ha encontrado un reciente incremento de compositores venezolanos que incluyen algún instrumento venezolano, latinoamericano o caribeño junto a instrumentos sinfónicos, desde 1978 en adelante. El instrumento predilecto para este fin tiende a ser el cuatro, luego las maracas y después tambores. Con un análisis futuro del contenido de las obras dentro de este estilo se podrá determinar cuáles utilizan el instrumento como fuentes de sonido o como simbolismo visual y sonoro, y cuáles obras utilizan el instrumento con su música original, parte de ella o derivada de ella, o cualquier combinación de estas opciones. Después de la “Década ODILA” (1982-1993), el movimiento de composición con instrumentos étnicos no se ha concentrado en ningún grupo ni en ninguna personalidad promotora, como era la ODILA, a excepción de MAPIR. Existe una generación cada vez más productiva en esta tendencia, pero casi todos trabajando individualmente y aislados unos de los otros. Los une un sentir invisible, tanto en los creadores, ejecutantes como también el público. La producción se ha incrementado en 1999 en forma abrupta, todavía sin haber una formación de “escuela” o movimiento unificado o un mínimo contacto entre los creadores. Se puede proyectar que un congreso o encuentro próximo de los compositores de esta tendencia, incluso a nivel latinoamericano, resultaría sumamente beneficioso para la conscientización de la tendencia en un movimiento de fuerte presencia.

La acentuada tendencia actual es fruto de varios factores: La influencia de la ODILA ha disminuido considerablemente por su poca difusión y su alejamiento del ámbito arte y general. No obstante, el movimiento existió y los músicos ahora en su capacidad productiva madura tuvieron conocimiento de este hecho y sus posibilidades. Otro factor es la sensibilización hacia la búsqueda de la identidad, del desarrollo tímbrico y de la búsqueda de la originalidad a través del empleo de los instrumentos étnicos como alternativa a los sinfónicos. La consciencia de esta sensibilidad por la identidad, el concepto básico detrás de la expresión nacionalista, se acuñó en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea organizados por el grupo encabezado por Coriún Aharonián en Uruguay y Argentina, y a los cuales asistió un grupo de compositores venezolanos en su etapa temprana de crecimiento profesional. En retrospectiva, se considera que el actual movimiento de composición que en adelante se va a examinar es producto indirecto de la insemnación de estos ideales de identidad difundidos con intensidad en los años setenta por la generación anterior proveniente del Cono Sur. Otro aspecto importante a considerar es el cambio del orden mundial a partir de 1989, el nacimiento del internet masivo en 1993 con la cristalización del World Wide Web, y la correspondiente y creciente globalización de la segunda mitad de los noventa, donde lo étnico ya no es más exótico y extraño sino más bien una moda a nivel internacional, y el establecimiento del género *world music* en academia y en los medios.

Si se examina el gráfico “Por Año” (ver Apéndice I), se puede notar que después de la “Década ODILA” (1982 – 1993) con su pico en 1984, existe un resurgimiento en creciente de doble ola (1-5-10, 1-3-21) desde 1994 hasta 1999. Lo que asombra es el salto en el 99 por su alta diferencia a la ola anterior y a todo el desarrollo desde 1965, y se sugiere que este es el momento en donde entra una generación en acción, la cual fue fuertemente influenciada por la anterior curva 1977 – 1993 en su momento de aprendizaje o en su pubertad profesional. Antes de estos dos picos, la aparición aislada de piezas en 1965, 66, 67, 69, 72, 77, 78, 80, 81, indican un interés constante pero tácito por los instrumentos étnicos. Se pronostica una escalada para el quinquenio 2000-5 de un alcance aún más elevado en la producción de piezas en este estilo que podríamos acuñar ya como una moda en su punto más elevado.

Se puede observar en el gráfico “Por Año/Grupo” (ver Apéndice II), que la curva 1977 – 1988 es con alta expresión nacionalista por mantenerse completamente en los Grupos A y B, teniendo su pico dentro del grupo A. Por contraste a esta generación, las últimas producciones, desde la curvas 1988 a 1993, 1994 a 1997 y 1998 al pico del 99, han sido de carácter heterogénea y más diversas en su expresión (Grupos A, B, C, D), diluyéndose la presencia de nacionalismo. No solamente que es diversa sino que además tiene una fuerte y súbita presencia, con alza en el Grupo D que es el grupo absolutamente no nacionalista. Se nota una gradual tendencia hacia la concentración en el tiempo desde 1966 hasta 1999, lo cual indica un movimiento en crecimiento y en expansión en su características.

La producción observada “Por Grupos” (ver Apéndice III), indica el lógico decrecimiento de las composiciones y compositores utilizando el instrumental étnico a medida de que el instrumento, por su uso contextual pierde la carga cultural. Es decir su uso es de índole “nacionalista.” No obstante, el último grupo D que utiliza el instrumento étnico con otras intenciones no culturales, se puede considerar que está a punto de incrementar su crecimiento por el hecho de que su producción cuantiosa (13 piezas) ha sido generada sólo por cuatro compositores y si se coteja con el gráfico “Por Año/Grupo” se puede observar que la producción de este grupo D se incrementa hacia finales del siglo en correspondencia con el incremento “Por Año.” Este movimiento está completamente fuera del nacionalismo y se propone que este nuevo estado se denomine *globalismo* en oposición a y en consecuencia del nacionalismo anterior.

Cuando se analiza la producción “Por Tipos” (ver Apéndice IV), es clara y marcada la tendencia en utilizar la “libre combinación” en cada grupo, es decir los puntos altos de las curvas en A3, en B3 y D3, con la excepción de la cresta en C3 (agrupación étnica estable con sinfónica estable) y C5 (instrumento étnico solista con agrupación sinfónica establecida), donde es totalmente lo opuesto. Esta subtendencia contraria es extraña que genere seguidores, porque es la más difícil de manejar por un compositor ya que debe tratar con

dos agrupaciones establecidas y antagónicas. Se puede sugerir como razonamiento de esta tendencia, la actividad de orquestaciones de joropos, por ejemplo, en su formato original, un “latigazo” del final del nacionalismo. Esta suposición se refuerza por el alto en C5 (étnico solista con agrupación sinfónica establecida), es decir, el esperado concierto de cuatro y orquesta, o en términos más críticos, el broche de oro en la “aceptación” del cuatro en la academia musical o en la composición académica, en manos del compositor que no está experimentando sino que cree en estas estatuas fantasmas de la música académica y realiza una limpieza del polvo profano que mantenía el cuatro u cualquier otro instrumento étnico. El hecho de que se realicen conciertos de cuatro y orquesta es igualmente un indicador de esta posición ya que el instrumento es el símbolo o representante del folklore venezolano y es el que en nombre de todos los étnicos, “se viste de seda.” Se esperaba la aparición de C5 como indicador de que el movimiento se está generalizando ya que cuando la tendencia se multiplica, se convierte en una moda más amplia que el círculo reducido de los compositores que estaban experimentado con líneas de desarrollo del timbre, de originalidad y de referencia mono- o poli-cultural. La no aparición de obras para estudiantinas u orquestas típicas, C4, es indicador de lo joven del movimiento ya que se mantienen todavía prejuicios de valorización que impiden la composición para este renglón instrumental, y se pronostica su crecimiento cuando madure el movimiento porque son agrupaciones existentes y activas y no ofrecen ningún riesgo en cuanto a la ejecución con instrumentos étnicos de partituras elaboradas formalmente.

La productividad en A3 (30), un poco menos del doble de la máxima del resto B3 (17), está justificada por la producción del movimiento ODILA, que como todos los movimientos ejercidos con liderazgo identificable tuvo una capacidad social de fuerte atracción e influencia. Se pronostica que suceda un pico en D3 en el 2000-2005, por ser esta tendencia globalista parte de un movimiento localizado en un grupo de artistas (el Proyecto MAPIR en Mérida) que reúne otras disciplinas como a los constructores e inventores de instrumentos y al teatro, y tiene un líder en Virgilio Ferguson. Por otro lado la tenacidad y constancia en el trabajo solitario de Teruel quien está decidido ideológicamente a mantener su línea de composición en los instrumentos inventados hará de este caso sin duda una escuela con influencia futura. La alta producción de composiciones B3 (libre combinación de instrumentos étnicos con sinfónicos no establecidos), que quitando el caso especial de la producción ODILA en A3 es considerablemente mayor que cualquier otro tipo (17 piezas siguiéndole 8 en B4, y 4 en C3 y C5), muestra la tendencia de los compositores hacia la disolución de la expresión nacionalista.

La utilización de los instrumentos étnicos como fuente sonora para una grabación o tratamiento electrónico, electroacústico o digital, solos o mezclados con otros grabados o en vivos (A4 y B4), no ha atraído sino a

pocos compositores (7 con 12 piezas), en comparación con la potencialidad de este formato por su libertad y facilidad de ejecución, ya que no depende de la disponibilidad de instrumentos étnicos o de sus ejecutantes que en el mundo del arte musical puede resultar difícil para la producción de conciertos. Los compositores venezolanos han preferido el formato de ejecución en vivo lo que contradice la tendencia acuñada en la década de los setenta en el Cono Sur donde el medio electroacústico era el principal recurso compositivo de esa área, o de las últimas tendencias en México donde la producción del disco compacto es el medio compositivo final, sea del arte académico o de la mesomúsica. El énfasis instrumental puede haber sido una influencia de la práctica orquestal existente por el sistema de las sinfónicas juveniles y por la existencia de la ODILA, pero el manejo de la tecnología digital es cada vez más accesible a los compositores venezolanos quienes se han ido equipando individualmente y se pronostica un alza en este tipo de composición en el futuro cercano, a través de la producción de discos compactos, sin la necesidad (y dificultad) de ejecución por medio de partituras e instrumentistas especializados.

La experimentación de Calderón y Lórenz en el tipo C3, utilizando grupos establecidos de ambos sectores, podría crecer más aún por la proliferación en Venezuela de orquestas sinfónicas por un lado y de agrupaciones variadas, tradicionales estables y mesomusicales que eventualmente se yuxtapongan en procesos creativos, mezclándose lo académico y mesomusical, como una extensión del concepto del “concierto de cuatro y orquesta.”

Se pueden deducir del presente estudio que el incremento de la composición con instrumentos étnicos se debe a los siguientes factores:

1. A un sistema de liderazgo multi-facético o concentrado, directo o indirecto, como surgió con Mendoza-ODILA y Ferguson-MAPIR. Puede incluir formación de grupos, movimientos, contactos, manifiestos, publicaciones, cursos.
2. A los conocimientos que tenga el compositor de la etnomúsica como Aretz, Mendoza, Girón, Bosque, Lórenz, Calderón, Desenne, Adrián Suárez, Silva, Carlos Suárez, Lozano y especialmente si es percusionista, como en el caso de Bosque y Carlos Suárez.
3. Al contacto activo y conocimiento que el compositor haya tenido con otras culturas musicales como la música folklórica, popular y jazz, arreglos folklóricos corales, instrumentos, incluso de otras regiones distantes a su cultura, como en Bosque, Carlos Suárez, Grau, Báez, Adrián Suárez, DiBartolomeo, Paredes, Arriechi, Lozano, Alvarez, Núñez, Mendoza, Lórenz, Sánchez Bor, Calderón, Desenne, Hernández, Zapata, Teruel, Silva, Carbonara, Ludovic.
4. A la disponibilidad del instrumental o instrumentistas (museo público, comercio, entorno activo y diverso en culturas y músicos), disponibilidad de fuentes de información bibliográfica y audiovisual como métodos o videos, grabaciones detalladas sobre los instrumentos y su ejecución, la transcripción de su repertorio; a la disponibilidad de los instrumentos incluyendo instrumentos construidos por el propio

compositor o artesanos, y que usualmente se basan en los instrumentos étnicos o variantes de ellos. Entre este factor están la ODILA y el museo de INIDEF, Aretz, Izarra, Carlos Suárez, Lórenz, Ferguson-MAPIR, Teruel.

5. Al entorno cultural e ideológico que incentiva esta experimentación, por posibilidades personales, infraestructuras, políticas o *Zeitgeist*, ideales nacionalistas, experimentación tímbrica o por oportunidades que surgen en tiempos específicos. Se incluye aquí a Sagredo, Mele Lara, Aretz, Mendoza-ODILA, Izarra, Ferguson-MAPIR y el resurgimiento de este tipo de creación en los últimos cinco años en la mayoría de los compositores nombrados.

Las limitaciones que inhiben a los compositores a componer para instrumentos étnicos se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. Ausencia de conocimiento sobre los instrumentos étnicos, originada por la educación musical europea de escuelas, conservatorios y escuelas de música, donde los compositores se forman normalmente desde temprano; y por la ausencia de material bibliográfico y audiovisual, textos y manuales sobre los instrumentos y sus culturas que adolece en estos centros educativos.
2. Consideraciones de desprecio y desvalorización cultural de los instrumentos étnicos y sus culturas frente a los sinfónicos, por un pensamiento tradicionalmente aceptado de relación de dominio colonial y de etnocentrismo en lo denominado “música universal,” que es sólo música de una región geográfica y temporal muy restringida que pretende ser la música común a todas las culturas.
3. La no disponibilidad de los instrumentos étnicos en cantidades y en lugares otros que los de su origen, así como de ejecutantes que los dominen con maestría tanto en su ejecución como en la lectura musical.
4. La poca o ninguna existencia de agrupaciones que se dediquen a la ejecución de piezas de esta línea de composición.
5. Confusión en la terminología y conceptos en referencia a música folklórica, tradicional popular, popular, indígena, académica, que imponen divisiones forzadas e inadecuadas sobre lo que es, o debe ser, o no es.

Se debe considerar que la expresión nacionalista de los instrumentos étnicos aquí estudiada es usualmente a nivel nacional (Venezuela) y continental (Latinoamérica), pero no en círculos culturales inferiores a la nación ni más allá de la cultura del continente mencionado. No se espera que el instrumental sinfónico, ni la orquesta sinfónica se amplíe y “acepte” más instrumentos extraña a ella, al menos que se realice por la ventana de la percusión, como ha sucedido hasta ahora, y para casos aislados y no permanentes. Se ha trazado una tendencia de la composición con instrumentos étnicos de una cultura específica, que entraría en su inicio dentro de la expresión nacionalista. Para la composición con instrumentos de varias culturas mezcladas e instrumentos inventados se acuñaría el término “globalismo” con el cual definitivamente se acabaría la intención nacionalista por la simultaneidad de culturas en el hecho musical, en el mismo sentido de lo que sucedió con la orquesta sinfónica y sus instrumentos ya estilizados y desculturizados. Se puede

esperar una tendencia hacia la composición con producto final y único del disco compacto, es decir sin partituras y sin posibilidad de re-interpretación.

Por lo tanto, el proceso paulatino e histórico de la utilización de instrumentos étnicos en la composición de música académica en este siglo tuvo su origen en una expresión nacionalista, pero se detectó desde Chávez en adelante, una incipiente utilización como fuente sonora de interés por su particularidad tímbrica, sin vínculo nacionalista, y esta tendencia está aumentando actualmente donde se cambia la “intención nacionalista” por la “función tímbrica.” La atracción sonora y tímbrica de los instrumentos étnicos es actualmente más fuerte que su simbología cultural y por tal razón se empieza a ampliar la gama cultural de los instrumentos empleados y a mezclarse junto con instrumentos de otras culturas disímiles. La utilización de estos instrumentos en la composición conlleva a un enfrentamiento y a una adecuación del pensamiento y sistemas de lenguajes musicales, ya que el repertorio de técnicas y metodologías expresivas y estructurales del compositor académico todavía está atrapado en la historia instrumental sinfónica por su legado educativo. Por lo tanto, la utilización del instrumental étnico eventualmente ejercerá una renovación de los sistemas de lenguaje musical. Se aprecia desde el estudio realizado, un incremento del elemento rítmico como medio estructural y expresivo a diferencia con períodos anteriores, aunque este factor en sí necesitaría más futuro estudio y análisis.

9. Conclusiones

Analizando la producción en Venezuela del siglo XX (1965-1999) de obras musicales que utilizan instrumentos étnicos, se puede concluir ciertos aspectos significantes:

Un total de 34 compositores en Venezuela ha producido una o más piezas con el instrumental étnico en sus mencionadas variantes, con un total de 102 obras desde 1965 hasta 1999. No se han encontrado hasta la fecha de la investigación, obras compuestas antes de 1965 con este instrumental y existe un incremento abrupto en los últimos años del siglo, especialmente en el 99. Dos de estos compositores, quienes fueron los precursores, Nelly Mele Lara y Humberto Sagredo lamentablemente ya se han muerto.¹⁷¹ Por lo tanto se utiliza el número de compositores que aún viven (32) en comparación con los 92 vivientes. Esta producción se establece como una tendencia específica de considerable fuerza, ya que representa un 34.78 % del total de compositores vivos, es decir un tercio de ellos, y se puede afirmar que constituye un movimiento estético consolidado especialmente a partir de 1994 en adelante. La proporción es bastante alta para una tendencia tan específica, a pesar de que cada compositor se mantiene aislado e incomunicado del otro y no existe una escuela alrededor

de una personalidad.¹⁷² Obviamente no se puede comparar la producción en términos de cantidad de piezas de un todo nacional ya que no se conoce todavía el total de la producción en Venezuela para el mismo período. El movimiento en sus últimas consecuencias está completamente fuera del concepto del nacionalismo y se propone que este nuevo estado estético se denomine *globalismo* en oposición a y en consecuencia del nacionalismo anterior por las razones anteriormente expuestas. Se adelanta una plataforma nueva de composición donde la dependencia de referencia al instrumental sinfónico y a las dicotomías del nacionalismo, incluso por oposición, desaparecen.

10. Bibliografía

- Agerkop, Terry e Israel Girón. *Pulso, Clave y Espíritu Expresión sonora latinoamericana*. Catálogo de exposición. Caracas: Fundación Polar, 1996.
- Aharonián, Coriún. *Gran Tiempo*. Encarte del disco compacto. Montevideo: Tacuabé T/E 25 CD, 1995.
- _____. *Conversaciones sobre Música, Cultura e Identidad*. Montevideo: Ombú, 1992.
- _____. "Carlos Vega y la teoría de la música popular. Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero." *Revista Musical Chilena* 188 (1997): 61-74.
- Alvarez, Javier. "About the Music and the Players." Carátula del disco compacto. *Papalotl Transformaciones Exóticas*. Wotton-under-Edge, Glos., Inglaterra: Saydisc Records, 1992.
- Apel, Willi, ed. *Harvard Dictionary of Music*, 2ª ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1974.
- Ardévol, Jose. "El Grupo Renovacion de La Habana." *Revista Musical Chilena* 27 (1947): 17.
- Aretz, Isabel. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Cumaná: Universidad de Oriente, 1967.
- _____. *Instrumentos para una Orquesta Latinoamericana*. Fotocopia del original no publicado. Caracas: FUNDEF, 1983.
- _____. *Música de los Aborígenes de Venezuela*. Caracas: FUNDEF - CONAC, 1991.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.
- Brandt, Max Hans. *Estudio Etnomusicológico de Tres Conjuntos de Tambores Afro-Venezolanos de Barlovento*. Caracas: CCPYT, 1987.
- Bruzual, Alejandro. *Colección de compositores venezolanos para guitarra*. Vol. I – XIII. Caracas: FUNVES, 1997-99.
- Calderón, Claudia. "Estudio analítico y comparativo sobre la música del joropo, expresión tradicional de Venezuela y Colombia." *Revista Musical de Venezuela* 39 (1999): 219-256.
- Carpentier, Alejo. *La Música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económico, 1946.

¹⁷¹ Nelly Mele Lara murió en 1993 y Humberto Sagredo en 1998.

¹⁷² Estos compositores son (por orden alfabético del primer nombre): Adina Izarra, Adrián Suárez, Albert Hernández, Alberto Grau, Aquiles Baez, Carlos Suárez, Claudia Calderón, Diego Silva, Domingo Sánchez Bor, Emilio Mendoza, Fidel Rodríguez, Francisco Zapata, Giovanni DiBartolomeo, Isabel Aretz, Israel Girón, Harold Vargas, Javier Aldana, Jesús Bosque, Juan Andrés Sans, Juan Carlos Núñez, Leonardo Lozano, Lester Paredes, Orlando Paredes, Paul Desenne, Randy Arriechi, Remy Carbonara, Ricardo Lorenz, Ricardo Teruel, Roberto Chacón, Salvador Bosque, Vinicio Ludovic, Virgilio Ferguson.

- _____. "Music in Cuba." *Musical Quarterly* 33 (1947): 365.
- _____. "La Musica Contemporanea de Cuba." *Revista Musical Chilena* (1947): 9-16.
- Carrera, Gustavo Luís. *Los Tambores de San Juan*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1964.
- Castellanos, Israel. *Instrumentos Musicales de los Afrocubanos*. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1927.
- Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. Washington, D.C.: Pan American Union, OAS, 1962.
- Chaunú, Pierre. *Historia de la América Latina*. Buenos Aires. Editorial Universitaria, 1964.
- Chávez, Carlos. "Introducción." *Mexican Music*. New York: The Museum of Modern Art (May, 1940): 10.
- _____. *Sinfonía India* (Partitura). NY: G. Schimer, Inc., 1950.
- _____. "Nacionalismo Musical." *Música* 3 (s/f): 4.
- _____. "Revolt in Mexico." *Modern Music* 13 (1936): 35.
- _____. "The Function of the Concert." *Modern Music* 12 (1935): 71.
- _____. "The Music of Mexico." *American Composers on American Music*, Henry Cowell, ed. Stanford: California State University Press, 1933.
- _____. "The Two Persons." *Musical Quarterly* XV (1929): 153.
- _____. *Musical Thought*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961.
- _____. *Toward New Music: Music and Electricity*. New York: Norton, 1937.
- Copland, Aaron. "Composer from Mexico." *The New Music: 1900-1960*. New York: McGraw-Hill, 1968.
- Cook, Federico. *El cuatro venezolano*. Caracas: Cuadernos Lagoven, 1987.
- Courlander, Harold. "Musical Instruments of Cuba." *Musical Quarterly* 28 (1942): 227-240.
- Cowell, Henry. "Motivos de Son." *Musical Quarterly* 36 (1950): 270-71.
- _____. "Roldan and Caturla of Cuba." *Modern Music* 18 (1940): 98-99.
- _____. "The Sones of Cuba." *Modern Music* 8/2 (1931): 45-47.
- _____. "Chávez." *The Book of Modern Composers*. D. Ewen, ed. New York: A. Knopf, 1942.
- Delepiani G., Oscar. *Manual del Cuatro I-V*. Caracas: Litoven, s/f.
- Duran, Diego. *Historia de las Indias de España, Atlas*. Mexico: Imp. de J. M. Andrade y Escalante, 1867-80.
- Enciclopedia Britannica. *Enciclopedia Britannica*. S.v. "Mexico". Chicago: Enc. Brit., 1981.
- Estrada, Jesús. *Música y músicos de la época virreynal*. Mexico: Editorial Diana, 1980.
- Ferguson, Virgilio. *MAPIR Instrumentos Etnicos Venezolanos en la Educación Musical*. Mérida: Proyecto Mapir, 1999.
- Fuentes, Cecilia. *Instrumentos Musicales Indígenas del Amazonas. Catálogo de Exposición en el Museo Etnológico de Amazonas*. Puerto Ayacucho: Museo Etnológico de Amazonas, 1989.
- Fundación Bigott. *Atlas de Tradiciones Venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott/C. A. Editora El Nacional, 1998.
- _____. *Calendario de Fiestas Tradicionales Venezolanas*. Caracas: Fundación Bigott, 1996.

- _____. *Revista Bigott*. 5-40 (1983-96).
- FUNDEF. *Anuario FUNDEF I-IV* (1990-3).
- _____. Web Fundef, Caracas: <http://www.ivic.ve/fundef> (1995).
- Gandarias, Igor de. *Tradición Popular en la Música Contemporánea Guatemalteca*. Guatemala: Editorial Cultura, N° 8, 1988.
- García Caturla, Alejandro. "The Development of Cuban Music." *American Composers on American Music*, Henry Cowell, ed. Stanford: California State University Press, 1933, 173-74.
- García Morillo, Roberto. *Carlos Chávez: Vida y Obra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- Girón, Israel y María Teresa Melfi. *Instrumentos Musicales de América Latina y el Caribe*. Caracas: CONAC, CCPYT, OEA, 1988.
- Girón, Israel. "Instrumentos musicales del contexto mágico-religioso." *Catálogo de la Exposición del Primer Congreso Interamericano de Etnomusicología y Folklore*. Caracas: INIDEF, 1983.
- Girón, Israel. *Golpe Cuerda y Soplo / Sonidos de un Continente*. Catálogo de exposición. Caracas: Corporación Andina de Fomento, 1997.
- Gurlitt, Wilibald, ed. *Riemann Musik Lexicon Vol. Sachteil*. Mainz: B. Schott & Soehne, 1967. S.v. "Amadeo Roldán," 530, "Schlagzeug," 848.
- Guido, Walter. *Panorama de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundarte, 1978.
- Halffter, Rodolfo, ed. *Carlos Chávez. Complete Catalogue of his Works*. México: Soc. de Aut. y Comp. de Mus., 1971.
- Hernández, Daría y Cecilia Fuentes. *Instrumentos Musicales de Venezuela*. Caracas: Museo Nacional de Folklore, CONAC, s/f.
- Hernández, Daría. "Instrumentos Musicales de Origen Indígena." *Artesanía y Folklore de Venezuela Año VI* 35 (Julio-Agosto, 1981).
- INIDEF. *Revista INIDEF No. I-V* (1975-82).
- Lehman, Henry. *Las Culturas Precolombinas*. Buenos Aires: Ed. Universitaria, s/f.
- León, Argeliers. "Las Obras para Piano de Amadeo Roldán." *Revista de Musica* I/4 (1960): 112-23.
- Liscano, Juan. "Lugar de origen de los tambores redondos barloventeños." *Revista Shell* Año 8 35 (Junio, 1960).
- _____. *Folklore y Cultura*. Caracas: Editorial Monte Avila, 1950.
- López Chirico, Hugo. *La Cantata Criolla de Antonio Estévez*. Caracas: ILVES, 1987.
- Malmström, Dan. *Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Martí, Samuel. *La música precortesiana. Music before Cortés*. México: Ediciones Euroamericanas, 1971.
- Mayer-Serra, Otto. *Música y Músicos de Latin America*. 2 vols. México: Editorial Atlante, 1947.
- _____. *The Present State of the Music in Mexico*. Washington, D.C.: Pan American Union, OAS, 1960.
- _____. *Enciclopedia de la Música*. vol. 2. Mexico: Editorial Atlante, s/f.
- Mead, Rita. *Henry Cowell's New Music 1925-1936*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.

- Mendoza, Emilio. "Raíces Precolombinas y su influencia." *Scherzo* 68 (Octubre 1992).
- _____. "Venezuela líder de una vanguardia antigua." *Venezuela* 95 (1995): 73-82.
- _____. "The Social, Political and Cultural Work of the Composer Coriun Aharonián." Tesis de Grado para el Diplom in Komposition, Robert Schumann Institut Musikhochschule Rheinland, Düsseldorf, 1980.
- _____. *Arsis*. Partitura. Caracas: ArteMus, 1999.
- _____. "Introducción a la Bandola Llanera." Manuscrito, 1983.
- _____. "Apuntes de la investigación de campo en Trinidad". Manuscrito. Caracas, 1995.
- _____. *Nuestro Folklore Musical*. Caracas: ArteMus, <http://prof.usb.ve/emendoza/folk/>, 2000.
- _____. "Pedrito Díaz: Manos de Plomo en una Guitarra Olvidada." *Trapos y Helechos* 19 (11/2001): 12-14.
- Ministerio de Educación. *Manual del Docente, Segunda Etapa, Educación Básica Sector Urbano*. Caracas: Ministerio de Educación, 1986.
- Monasterios, Casimira. *Formas Sonoras La Estética de los Instrumentos Musicales de América Latina. Guía de Estudio N° 76*. Caracas: Ipostel, 1992.
- Olivero, Omar. *El tambor conga*. Caracas: FUNDEF, 1991.
- Ortega, Miguel Angel. *Instrumentos Musicales Venezolanos*. Caracas: Fundación Canto del Pueblo, 1989.
- Ortiz, Fernando. "El Estudio de la Musica Afrocubana." *Musicalia* I (1928): 115, 169.
- _____. *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*. La Habana: s/ed, 1950.
- _____. *Los Instrumentos de la Música Afrocubana*. La Habana: s/ed, 1952.
- Pan American Union, ed. *Composers of the Americas*. Washington DC: Pan American Union, 1955.
- _____. *Carlos Chávez: Catalogue of his Works*. Con un prefacio de H. Weinstock. Washington, D.C.: Pan American Union, 1944.
- _____. *Music in Latin America*. Charles Seeger, ed. Washington, D. C.: Pan American Union, OAS, 1942.
- Parker, Robert L. *Carlos Chavez, Mexico's Modern-day Orpheus*. Boston: Twayne Publishers, 1983.
- Pellicer, Carlos. "Antonio Zepeda". Encarte en el disco compacto *Amerindia Antología Personal I*. México, D.F.: Global Entertainment S.A., 1997.
- Peñín, José y Walter Guido, ed. *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 1998.
- Peñín, José. "Plaza y el Nacionalismo." *Revista Musical de Venezuela* 38 (1998): 217-235.
- Pessoa, Dinara Helena. *Estudio organológico de los instrumentos musicales Wayúu*. Caracas: INIDEF, 1982.
- Plisson, Michel. *Instrumentos de Musique du Venezuela*. Catálogo de exposición. Boulogne-Billancourt, Francia: Centre Culturel de Boulogne-Billancourt, 1995.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. *El joropo, baile nacional de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1953.
- _____. *La música afrovenezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
- _____. *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

- _____. *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editor, 1976.
- _____. *Música folklórica y popular de Venezuela*. Caracas: Ministerio de Educación, 1963.
- Reis García, Rose Marie y Fabio Mea Ruíz. *Contribuciones al Estudio de la Etnomúsica y Cultura Wayuu*. Caracas: CCPYT-CIDEF, 1987.
- Reyna, Fredy. *Alfa Beta Cuatro*. Caracas: Monte Avila Editores, CONAC, FUNDEF, 1996, incluye un disco compacto.
- Roldán, Amadeo. *Rítmica VI*. Partitura (Holografía). 1930. Library of Congress, Washington DC.
- _____. *Rítmica V*. New York: Southern Music Publishing, 1967.
- _____. "The Artistic Position of the American Composer." *American Composers on American Music*, Henry Cowell, ed., 175-77. Stanford: California State University Press, 1933.
- _____. *Algo sobre Apreciación Musical*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Romero Perozo, Luis E. *Repertorio Comentado de la Bibliografía Musical Venezolana*. Caracas: FUNVES, 1997.
- Rosenfeld, Paul. "El Americanismo de Carlos Chávez." *Música* (Feb., Mar., 1931).
- Rosenfeld, Paul. "Carlos Chavez." *Modern Music* 9 (May-June 1932): 153.
- Sadie, Stanley, ed. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan Press, 1984. S.v. "Amadeo Roldan," por Aurelio de la Vega. S.v. "Cuba," por Carlos Borbolla. S.v. "Carlos Chavez," por Gilbert Chase. S.v. "Venezuela," por Luis Felipe Ramón y Rivera.
- Sahagún, Fray Bernardino de, y los informantes aztecas. *Historia General de las Cosas de Nueva España, Hablan los Aztecas*, Claus Litterscheid, ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.
- Saldívar, Gabriel. *Historia de la Música en México: Epoca Cortesiana y Colonial*. Mexico: Editorial Cultura, 1934.
- Sanchez de Fuentes, Eduardo. *El Folklore en la Musica Cubana*. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1923.
- Sandi, Luís. "Chávez y la Música en México." *Homenaje Nacional a Carlos Chávez*. Mexico, D.F.: INBA, 1978, 76-78.
- Slonimsky, Nicolas. *Music of Latin America*. New York: Da Capo Press, 1972.
- _____. *Music since 1900*. New York: Norton, 1938.
- _____. "Caturra of Cuba." *Modern Music* 17/2 (Enero 1940): 76-80.
- Stevenson, Robert. *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, D.C.: Pan American Union, OAS, 1970.
- _____. *Music in Aztec and Inca Territory*. Berkeley: University of California Press, 1968.
- _____. *Music in Mexico. A Historical Outline*. New York: Crowell, 1952.
- Torres, Eleazar. "Contribución de la Estudiantina Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, al Desarrollo Musical del País." Tesis de grado. Caracas: UCV, Escuela de Artes, 1994.
- Tortolero, Numa. *Sonido que es Imagen... ..Imagen que es Historia*. Caracas: Banco Provincial, 1996.
- Valdes de Guerra, Carmen. "Amadeo Roldán, Músico Ejemplar." *Revista de Música* I/3 (s/f): 72-89.
- Vera, Saul. *Método para el Aprendizaje de la Bandola Llanera*. Caracas: FUNDARTE/Alcaldía de Caracas, 1993.

Vinton, John, ed. *Dictionary of Twentieth-Century Music*. London: Thames and Hudson, 1974. S.v. "Amadeo Roldan."

Weinstock, Hebert. "Carlos Chavez." *Musical Quarterly* 12 (Oct. 1936): 435.

Weinstock, Hebert. *Mexican Music*. New York: s/ed, 1940.

Zepeda, Antonio. "Brujos del Aguatierra. Música con la colección de alientos precolombinos mesoamericanos del Museo de Antropología de Xalapa, México." Encarte en el disco compacto. *Brujos del Aguatierra – Instrumentos Precolombinos mesoamericanos de hasta 3000 años de antigüedad*. Mexico, D.F.: Global Entertainment S.A., 1997.

10. Discografía

Brenner, Vytas. *Ofrenda*. (Disco L.P.). Caracas: Suramericana del Disco/Yare/Velvet LPY 0114, s/f.

Guedes, Carlos. *Toda América*. (Disco compacto). Lyonwood, WA: Heads Up Records, 1992.

King Chango. *King Changó*. (Disco compacto). Caracas: Sonorodven, 1997.

Lengwinat, Katrin. *Joropo Central*. (Disco compacto). Caracas: FUNDEF, 1999.

Mendoza, Emilio. (Cassette). "Marisela." *Grupo Kei-Yumei, La Voz del Canto Latinoamericano*, Caracas: K.Y. 001, 1986.

ODILA. (Disco L.P.). *De lo Tradicional a lo Contemporáneo, ODILA - Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos*. Caracas: CCPYT-OAS 88005, 1986.

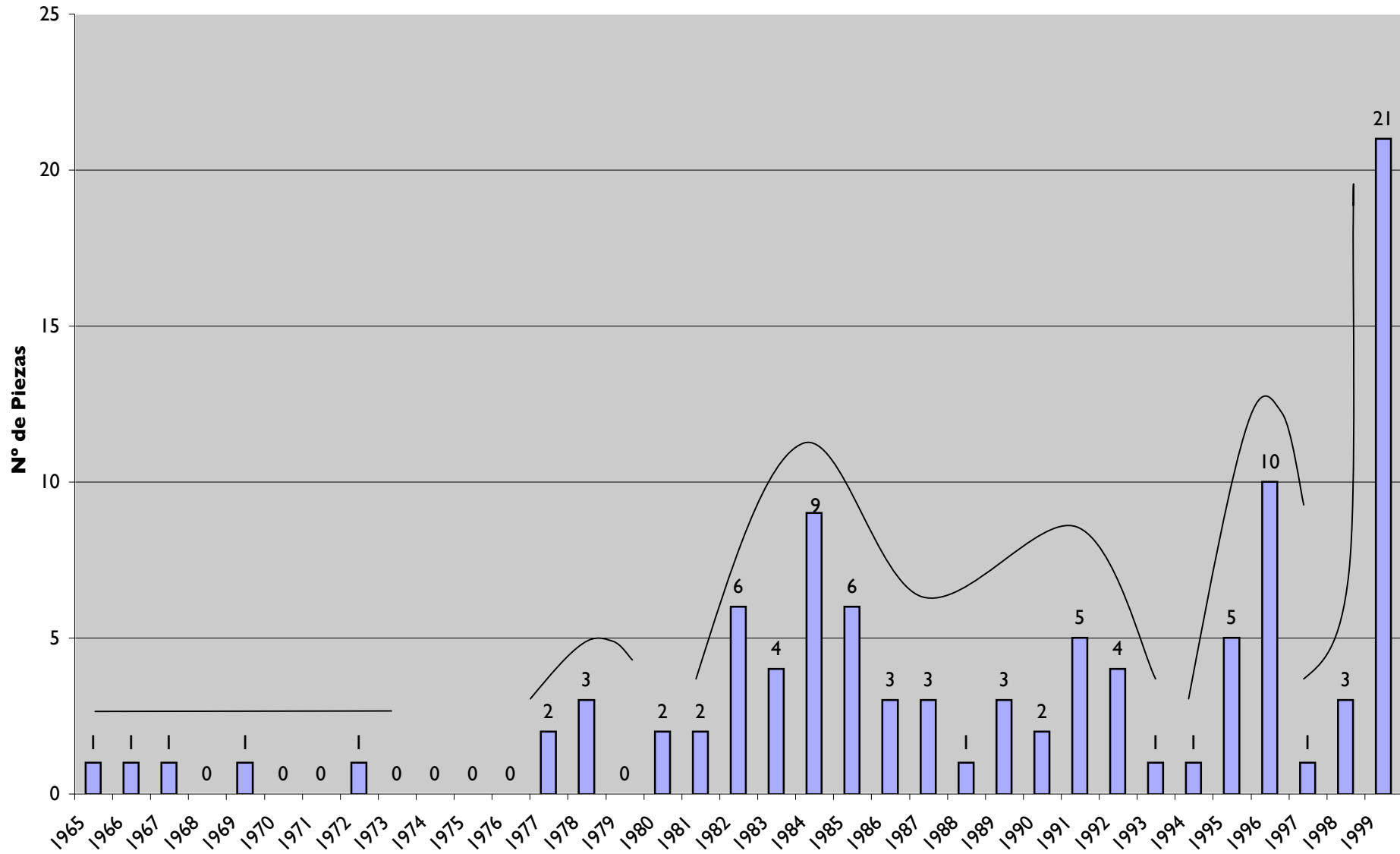
ODILA. *Magía y Realidad*. (Disco compacto). Caracas: ODILA, 1995.

Silva, Diego. *Incidental*. (Disco compacto). Caracas: Diego Silva, 1996.

Vera, Saul. *Selva y Lujuria*. (Disco compacto). Caracas: Fundaensemble, s/f.

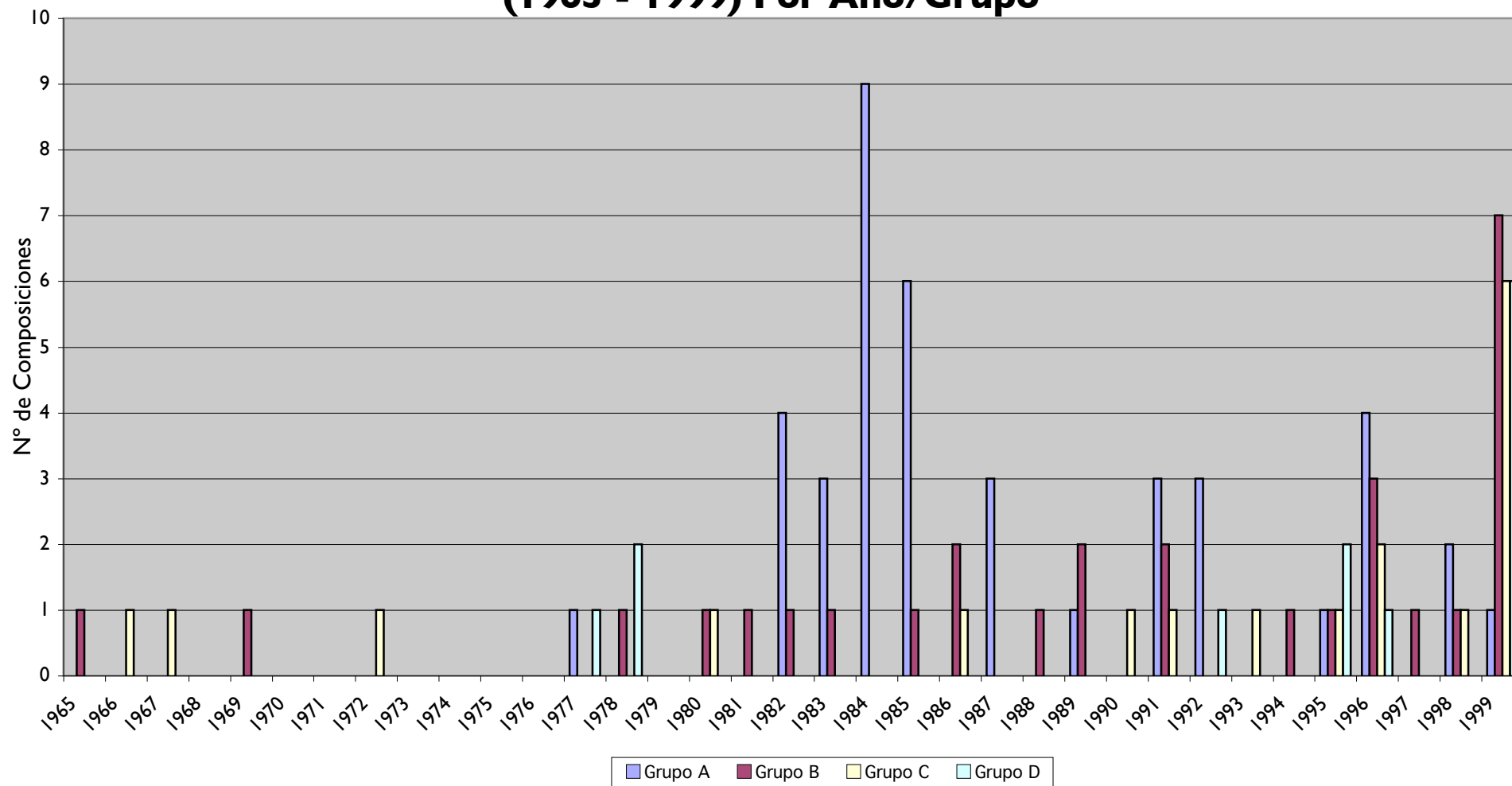
11. Apéndices I, II, III, IV

Apéndice I
Producción Musical en Venezuela con Instrumentos Etnicos
(1965-1999) - Por Año

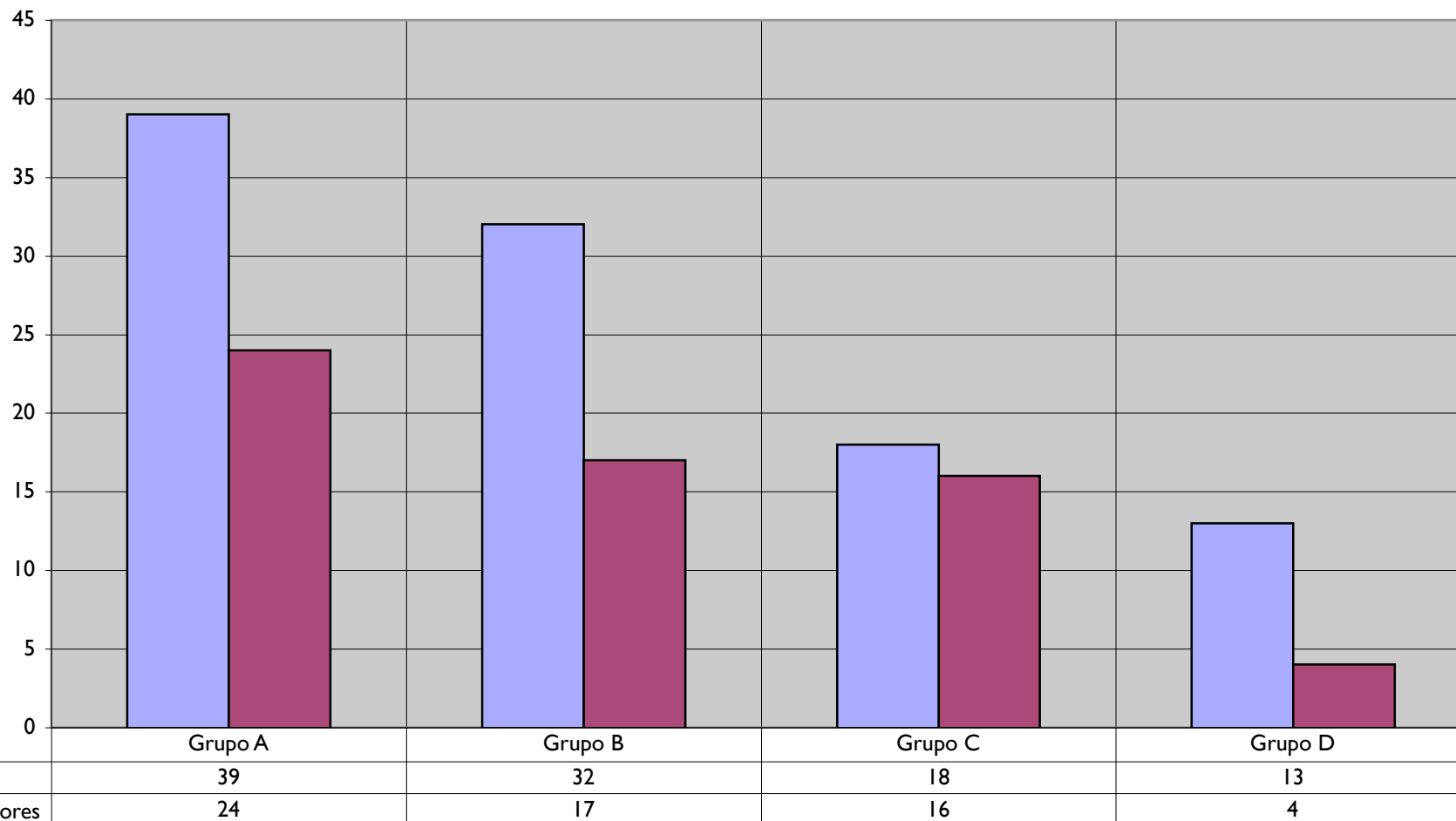


Apéndice II

Producción Musical en Venezuela con Instrumentos Etnicos (1965 - 1999) Por Año/Grupo



Apéndice III
Producción Musical en Venezuela con Instrumentos Etnicos
(1965-1999) - Por Grupos



Apéndice IV
Producción Musical en Venezuela con Instrumentos Etnicos
(1965-1999) - Por Tipos

