

El magnificat y la música de los pardos*

Los compositores caraqueños de finales del siglo XVIII, principios del XIX

RAFAEL SAAVEDRA

(UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, MÉRIDA-VENEZUELA)
rsaavedra@ula.ve

Resumen

En la Caracas de finales del siglo XVIII la clase social de los *pardos* desarrolló competencias musicales, tanto en el aspecto interpretativo (instrumentistas, cantantes), como en el aspecto creativo (compositores), que asombró a numerosos investigadores. El asunto central de dicho asombro se deriva de la interrogante en cuanto a los orígenes de esas cualidades artísticas que poseían esos mestizos, tomando en cuenta que en la Caracas de aquella época no había precedentes generacionales de compositores, ni centros de formación artística que pudieran explicar el nivel y la cantidad de esos músicos. Este fenómeno –según muchos autores– representa un caso singular en la historia de la cultura musical del Continente americano. En la presente investigación se analizan dos situaciones relacionadas con la obra y actividades de estos músicos: Por una parte se busca abordar el tema de la apropiación cultural experimentada por este grupo social al lograr una práctica y creación musical mantenida a lo largo de unos sesenta años. Por otra, el nivel artístico creativo que lograron estos compositores en sus obras. Esto último se trata en el trabajo a través de la reconstrucción de la partitura y análisis del *Magnificat*, atribuido al compositor Juan Manuel Olivares.

Palabras clave: Magnificat, Olivares, pardos.

* “El presente artículo representa una ponencia del autor en el *Congreso Internacional de Musicología, 200 años de música en América Latina y el Caribe*”, celebrado en la Ciudad de México en octubre del 2010.

The Magnificat and The Music of the “Pardos” Caracas Composers of the Late Eighteenth, Early Nineteenth

Abstract

In late 17th century Caracas the social class of the *pardos* developed a musical craft, both in the interpretative (instrumentalists, singers) and the creative (composers) fields, which astonished a great number of investigators. The main cause for this awe rises from the question about the origins on the artistic capabilities that these *mestizos* possessed, considering that in the Caracas of the time there was neither previous generation of composers nor any center for artistic education that could explain the quality and quantity of these musicians. This phenomenon –according to many authors- represents a singular case in the history of musical culture in the American continent.

The following investigation analyzes two situations related with the oeuvres and the activities of these musicians. First we try to address the subject of the cultural appropriation experimented by this social group upon achieving both practice and musical creation for nearly 60 years. Then, we deal with the artistic quality attained by these composers. This is done by reconstructing the score and analyzing the *Magnificat* attributed to the composer Juan Manuel Olivares.

Keywords: Magnificat, Olivares, pardos.

Recibido: 31/01/2011 - **Arbitrado:** 07/02/2011 - **Aceptado:** 10/02/2011

Para mejor comprensión de la cuestión planteada en este trabajo, es importante ubicar al lector en el ámbito exacto donde se desarrollan los hechos aquí observados. Se trata de la ciudad de Caracas en un momento de condiciones prerrevolucionarias, las cuales se fueron cristalizando como producto de la maduración de una etapa histórica colonial y el inicio de una nueva etapa independentista ante la corona española. Una clase social fue adquiriendo características definidas a lo largo de trescientos años de historia: los pardos. Estos últimos, mestizos de origen, no eran esclavos pero tampoco

tenían los mismos derechos de los blancos. La actividad específica de esta clase social estudiada en el presente trabajo es la musical. El movimiento artístico que mantuvo a los actos ceremoniales oficiales de la iglesia caraqueña estuvo determinado por las creaciones y la práctica musical de los pardos.

Al iniciar la observación del proceso creativo y de práctica musical en los músicos pardos caraqueños de finales del siglo XVIII y principios del XIX, surgen inmediatamente las siguientes interrogantes: ¿Cómo adquirieron estos músicos las destrezas, habilidades, desarrollo expresivo y conocimientos que le permitieron componer un semejante patrimonio artístico? De allí se deriva una segunda interrogante: ¿Qué nivel técnico y artístico alcanzaron estos compositores? Sin duda alguna, la primera interrogante nos lleva a terrenos teóricos de características socio-históricas; la segunda a dominios del análisis estético.

El recorrido histórico de búsqueda a la primera interrogante posee dos caminos paralelos que luego se encuentran. Por un lado, lo que Romero (2004) denomina *proceso de expansión europea hacia la periferia*, el cual comenzó en América con la ocupación y luego la colonización, tuvo en el siglo XVIII la peculiaridad de la hegemonía de los grupos hidalgos en el continente: “Ellos les imprimieron su propia concepción de la vida y procuraron borrar los signos de otras influencias que pugnaban con insinuar otros sectores sociales” (Romero, 2004; 84). Es así como esta clase social se empeñó en hacer alarde de un estilo de vida semejante al de las cortes peninsulares. Los grandes centros virreinales del continente como México, Lima o Bogotá, poseían una actividad musical eclesiástica a cargo de españoles, los cuales tocaban música compuesta y traída de Europa. Centros estos que vivían una etapa artística donde los músicos venidos de España fundaron escuelas, coros y orquestas, así como ejercieron ellos mismos la construcción y reparación de instrumentos musicales.

Es de hacer notar que la Caracas colonial no tuvo los mismos privilegios de asistencia que poseyeron los grandes centros virreinales mencionados. Caracas era una pequeña provincia aldeana de la Capitanía General de Venezuela y los caraqueños tuvieron que arreglárselas con sus condiciones precarias de apoyo oficial para llevar a cabo sus planes musicales, pues la ciudad carecía de centros de formación, de mecanismos para la dotación de partituras, de ampliación de cargos para instrumentistas y cantantes, etc. Según datos proporcionados por Calzavara (1987), en la Catedral de Caracas de finales del siglo XVIII se registraban en nómina un maestro de capilla, un organista, un asistente de organista, un bajonista y tres cantantes (en época de bonanza, podían contar con un cuarto cantante en nómina). Ese escasísimo personal tenía que llevar a cabo, en condiciones difíciles, el quehacer musical del principal centro católico de la ciudad. Dichos cargos estaban destinados exclusivamente a músicos blancos.

Hay un elemento a considerar en esta historia, lo cual hace cambiar el panorama de tal situación: En épocas de festividades católicas especiales, como la semana santa o la navidad, en muchos casos se precisaba estrenar obras y agrandar el formato vocal e instrumental de acuerdo con la magnitud del evento. Para ello, contaban con la contratación a destajo tanto de compositores, como de instrumentistas y cantantes. Esta figura contractual efímera era la única forma de permitir el ejercicio musical de personas distintas a los blancos peninsulares y a los blancos criollos en la Catedral de Caracas. Es en ese momento que entran al juego un grupo de pardos con habilidades musicales, tanto en el ámbito de la composición, como en el de la práctica vocal e instrumental. Estos eran contratados en aquellas ocasiones especiales para proporcionar los estrenos requeridos y ampliar la orquesta y el coro. Pero hasta aquí todavía no se explica la primera interrogante relacionada con el origen de la preparación musical de estos pardos. Para ello hay que tomar el segundo camino paralelo arriba mencionado.

El segundo aspecto a tratar en este análisis histórico se relaciona con el proceso de formación local de los mestizos con sus especificidades étnicas, sociales, económicas y culturales. Para realizar un acercamiento a la primera interrogante, es necesario ubicar a un personaje de finales del siglo XVIII, quien fuera tío- abuelo materno de Simón Bolívar. Se trata del sacerdote Pedro Ramón Palacios Gil y Sojo, conocido también como *El Padre Sojo*. El Padre Sojo tuvo un proyecto de vida: crear el Oratorio de San Felipe Neri en Caracas. Esta agrupación sacerdotal católica y laica de comunidades independientes ha tenido históricamente –desde sus inicios renacentistas– una rica actividad musical. La congregación de *San Jerónimo de la Caridad* fundada por Felipe Neri, es considerada por muchos autores como sitio de nacimiento del oratorio en tanto que género musical. Los oratorios allí surgidos eran interpretados exclusivamente en sus salas de oración. Pero volviendo al caso del sacerdote caraqueño, Sojo realizó los trámites correspondientes a fin de buscar las aprobaciones del Rey de España y del Papa, así como los recursos necesarios para llevar a cabo su anhelada empresa. Para ello realizó un viaje a Europa. En Madrid entró en contacto con la orden nerista y en Roma obtuvo de Clemente XIV la bula aprobatoria. Es muy probable que en ese viaje a Europa, el Padre Sojo haya adquirido y traído a Caracas una cantidad considerable de libros y partituras.

En 1771 quedó establecida la Congregación de San Felipe Neri en Caracas y, de acuerdo con Calcaño (1985; 72), “para el año de 1779 ya se efectuaban tocatas en el Oratorio.” Sojo se rodeó de músicos pardos para erigir la vida musical del Oratorio. Pero no solamente lo hizo en el ámbito del ejercicio musical eclesiástico, sino que organizó periódicas tertulias en su hacienda cafetera ubicada en la localidad cercana a Caracas de Chacao, donde estos músicos realizaban prácticas instrumentales profanas descritas

y narradas por Ramón de la Plaza y Arístides Rojas (Calcaño, 1985: 74; Calzavara, 1987: 118). Es posible que estas actividades artísticas lideradas por el ilustrado Sojo en el Oratorio y en la hacienda, donde las partituras y los libros a su alcance posiblemente traídas de Europa o adquiridas por distintos medios, hayan creado un “caldo de cultivo” para el aprendizaje, práctica y desarrollo de la composición e interpretación musical que dio origen a un movimiento propio nacido en tierras venezolanas.

Ahora bien, cabe la pregunta: ¿qué interés tuvo el acaudalado Padre Sojo en rodearse y proteger exclusivamente a estos músicos pardos? Olivares, Villalobos, Velásquez Gallardo, Pompa y Landaeta, músicos pardos de la época allegados a Sojo, son claro ejemplo de dicho círculo. Calzavara (1987) deja una interesante reflexión al respecto, donde se deduce la presencia de una simbiosis social:

Se sospecha que Sojo recurre a los pardos con el interés de poseer instrumentistas para tocar con él y brindarles, a manera de ‘mecenaz-participante’, la oportunidad de adiestrarse en la música, sin necesidad de pagarles sueldos o emolumentos por su trabajo y poseer así una verdadera ‘capilla musical’ privada, lujo que sólo podían permitirse los riquísimos aristócratas europeos. Es posible, no obstante, que este grupo haya sido pagado a destajo con las rentas de la congregación nerista en actuaciones para el Oratorio de San Felipe, tal como era la usanza en la Catedral. (p.115)

En este punto del análisis histórico se unen los dos caminos paralelos de los que se hizo mención más arriba: el de las actividades musicales de la Catedral de Caracas y el de la fundación del Oratorio de

San Felipe Neri en la misma ciudad. Ambos caminos confluyen en ese denominador común representado en los protagonistas de este trabajo, es decir, los pardos. De esta manera se produce un fenómeno de apropiación cultural, donde una amplia clase social de mestizos adquieren competencias cognitivas, creativas, técnicas, expresivas y prácticas que les eran exclusivas hasta entonces a una clase elitista y privilegiada de blancos en su empeño por mantener un estilo de vida semejante al peninsular. Este circunstancial caso de democratización en el proceso de transferencia de saberes y haceres representa una contribución fundamental en el desarrollo y consolidación de la cultura musical venezolana, la cual tuvo un significativo punto culminante a mediados del siglo XX con la generación de compositores nacionalistas y la creación de las grandes instituciones musicales como la Orquesta Sinfónica Venezuela, el Orfeón Lamas, la Escuela Preparatoria de Música y la Escuela Superior de Música.

La segunda interrogante planteada en esta investigación se relaciona con el nivel técnico y artístico alcanzado por estos compositores pardos. La observación del contexto socio histórico caraqueño conduce a un escenario formativo de precariedad, abandono institucional, carencia de una sistematización y regular actividad de enseñanza en el campo de la composición y de los instrumentos musicales. No obstante, las fuentes históricas señaladas correspondientes al período de finales del siglo XVIII y principios del XIX, demuestran la presencia creadora, constante y nutrida de más de treinta compositores y ciento cincuenta instrumentistas en una ciudad que apenas alcanzaba los cuarenta mil habitantes. Pero sigue en pie la interrogante sobre la calidad de las obras creadas en ese período por esa clase social mestiza. Para ello se ha seleccionado una obra sacra polifacética en su escritura, atribuida a un músico completamente comprometido con la causa

sojista. Se trata del *Magnificat*, posiblemente compuesto por el organista de la Congregación de San Felipe Neri, José Manuel Olivares (1760-1797) hacia finales del siglo XVIII. Es claro que la observación de una obra no generaliza la caracterización estilística de todo un movimiento generacional, pero abre el camino de crear un campo socio histórico, contextual y estético para que se continúen futuros análisis que conlleven a una comprensión más amplia de la época.

Por la práctica común de ese entonces, este cántico mayor de vísperas pudo haber sido realizado por encargo para unas de las festividades en Caracas. Las partes vocales e instrumentales manuscritas originales reposan en los archivos de la Biblioteca Nacional de Venezuela. El autor de la presente investigación realizó un trabajo de restauración de la partitura, ya que ésta no existía. La obra presumiblemente no ha vuelto a ser escuchada desde épocas coloniales.

La composición consta de una primera parte dedicada al relato sobre el encuentro entre la Virgen María, madre de Jesucristo, y su prima, santa Isabel, madre de san Juan Bautista, según el Evangelio de Lucas (1,46-55). La segunda parte representa la doxología *Gloria Patri* a manera de gran final. Uno de los asuntos que llama mayormente la atención del *Gloria Patri* es su factura musical. Esta parte está compuesta enteramente en un tejido polifónico, donde un amplio repertorio de técnicas contrapuntísticas es mostrado en este extenso final. En las obras compuestas por los músicos caraqueños de esta época, predomina la factura homófona, bien como bloques verticales de acordes corales o bien como melodía acompañada instrumentalmente. También es común encontrarse con inicios polifónicos en estructuras musicales que continúan en forma homófona. Es decir, prevalece la homofonía con esporádicas entradas imitativas en las partituras

de la época. Pero el hecho de que el final doxológico del presente Magnificat esté compuesto en exclusiva textura contrapuntística resulta un fenómeno peculiar digno de estudio.



Fig. 1 Partes generales de la obra

Los elementos de estructuras arquitectónicos aquí utilizados representan una herencia del barroco. La primera gran parte, es decir, el *Magnificat* está hecho en una forma binaria antigua, característica de las composiciones instrumentales europeas de la primera mitad del siglo XVIII como los preludios, invenciones y danzas, así como escenas y números vocal-instrumentales en cantatas, oratorios y obras litúrgicas. En la forma binaria antigua se presenta el material musical en la primera sección llamada exposición. A partir de allí se desprende una segunda sección, donde en su primera parte se desarrollan en diferentes tonalidades las ideas expuestas (parte central o intermedia) y luego –hacia el final de la segunda sección– se regresa a la tonalidad originaria (reexposición). El presente Magnificat posee exactamente esta estructura barroca tal y como se observa en la siguiente figura:

MAGNÍFICAT		
1 ^{ra} Sección	2 ^{da} Sección	
Exposición	P. Central	REEXP

Fig. 2 Estructura del Magnificat

La segunda sección – el *Gloria Patri* – se acerca más al estilo barroco debido a su factura polifónica y por ende, a las diferentes técnicas contrapuntísticas utilizadas en ella, tales como diversas formas de imitación, canon, contrapunto móvil vertical y horizontal, etc. Es de recordar que los dos momentos de oro de las composiciones polifónicas en la historia de la música europea, fueron el denominado estilo severo o riguroso en las obras sacras del siglo XVI y el estilo libre de las composiciones de finales del XVII y primera mitad del XVIII. Con este último período se podría identificar el *Gloria Patri* en cuestión, tal y como será analizado más adelante.

Los diferentes materiales temáticos empleados en el *Magnificat* permiten observar la manera de tratar el carácter de estos elementos en coexistencia con el contenido discursivo del texto y su historia. El formato instrumental se presenta de manera de orquesta ampliada; al ordinario órgano y bajón de uso diario en la Catedral de Caracas, se agregan los violines primero y segundo, dos oboes y dos cornos. La escritura orquestal es trabajada de manera más libre que las partes vocales en cuanto a rítmica e intervállica, lo cual permite traslucir más nítidamente los recursos discursivos en la composición. El primer tema orquestal –aquí llamado “idea A”– expresa a través de sus puntillos ligereza y sutileza. Si a esto se le suma la presencia de los retardos (al inicio de cada compás del ejemplo), los cuales por su efecto suavizante en las cadencias, podría recordar la imagen femenina sugerida según la historia en que se fundamenta el *Magnificat*: la presencia de las dos figuras femeninas en María e Isabel.



Fig. 3 Idea A (c. 6)

El segundo tema orquestal (idea B), el cual solo es conducido al inicio y en la reexposición del *Magnificat*, conserva a través de las figuras de semicorchea el carácter de ligereza expuesto en el primer tema citado. Allí las figuraciones cromáticas reafirman ese carácter. Otra de sus características es la gran línea descendente (de “mi” a “mi”, una octava) que se desprende en dichas semicorcheas. La ligereza de las semicorcheas, el dinamismo motriz del cromatismo y la simbología descendente en la melodía contribuyen a crear un ambiente musical relacionado con el momento de alegría y exaltación derivado en esta historia de profecía, anunciación y comunicación entre el cielo (lo divino) y la tierra (lo humano).



Fig. 4 Idea B (c. 10)

El tercer elemento, aunque no representa un tema, convive con ellos. Se trata de una pequeña estructura cadenciosa, la cual acompaña a los diferentes temas. Aparece dos veces en la exposición como complemento cadencioso de la idea “A”, luego en la parte intermedia acompañando a un canon vocal y luego en la reexposición, seguido de la idea “B” para finalizar con la sección correspondiente al *Magnificat*. Por estar situado a lo largo y estratégicamente junto con los diversos temas de toda la sección, este elemento contribuye determinadamente a definir el carácter general de todo el *Magnificat*. La presencia nuevamente de los puntillos y la utilización de los

ornamentos hace de esta corta melodía una consagración de lo ligero, dulce y femenino de la obra.



Fig. 5 Idea C (c. 14)

Otro pequeño elemento musical que solo es empleado en la parte central completa el cuadro temático del *Magnificat*. Este elemento sintetiza los anteriores, ya que posee el saltillo, las semicorcheas y el vector descendente:



Fig. 5a Idea D (c. 56)

En resumen y para una mejor comprensión de lo observado hasta ahora, en cuanto a lo estructural y lo temático, se muestran los siguientes esquemas

MATERIAL	Intro + A + B + C	CORO	A	C
TEXTO		Magnificat anima me a Dominum		
Nº de Compases	16	10	4	2

Fig. 6 Esquema estructural y temático del *Magnificat*

Exposición

CORO	A	C	CORO	D	CORO	C	CORO	D	CORO	Interludio	CORO	Interludio	CORO
Quia respexit humilitatem ancillae suae			Et misericordia		timentibus eum		De posuit potentes		et exalta vit humiles		Suscepit Israel		recordatus misericordiae suae
13	2	2	6	1	7	2	3	1	4	5	4	3	6

Fig. 7 Esquema estructural y temático del *Magnificat*

Parte central

MATERIAL	B	C
Nº de Compases	4	2

Fig. 8 Esquema estructural y temático del *Magnificat*

Reexposición

Ahora bien, estos esquemas nos ayudan a ver la arquitectura simétrica de todos sus componentes en los diferentes niveles. Esta simetría de los elementos constituyentes es una de las características más resaltantes en las formas artísticas del período barroco. Por ejemplo: La misma forma de todo el *Magnificat*, al estar integrada por las partes expositiva, central y reexpositiva, hace que la segunda parte se convierta en el eje central de las partes externas:

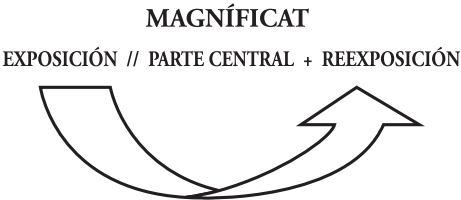


Fig. 9 Esquema simétrico del *Magnificat*

Igualmente, la exposición del *Magnificat* constituye –ella misma– una forma ternaria simple, con reexposición incompleta, ya que se omite la idea “B”. Aquí ocurre lo mismo para el caso de la macro forma anterior, solo que a un nivel más detallado. La parte coral se convierte ahora en el eje de las partes externas:

EXPOSICIÓN

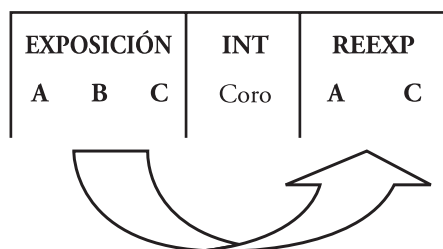


Fig. 10 Esquema simétrico de la exposición

En la parte central se forma un encadenamiento de dos planos simétricos, donde el centro de la primera, se convierte en la periferia de la segunda:

PARTE CENTRA

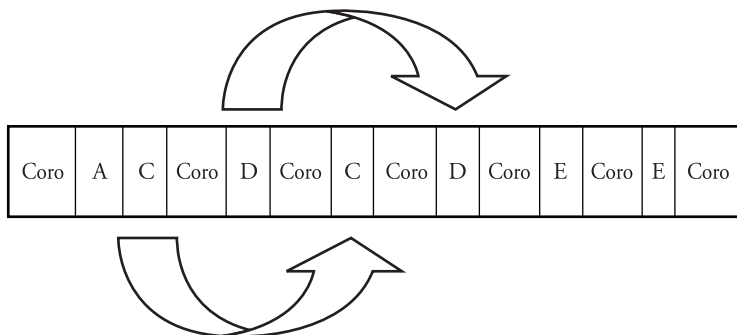


Fig. 11 Esquema simétrico de la parte central

Desde el punto de vista de la armonía, el compositor emplea cambios hacia todas las tonalidades vecinas de la principal (*La mayor*), con excepción de la tonalidad sobre el tercer grado (*do # menor*). Esto le permite explotar los contrastes entre tonalidades mayores y menores. Estos contrastes son trabajados exclusivamente en la parte central con toda la gama de tonalidades citadas. Esto hace que las partes externas (exposición y reexposición) se encuentren en una relativa estabilidad armónica, mientras que la parte central se mueva en un largo recorrido de cromatismos y contrastes modales. Igualmente, los modos menores utilizados (*fa # menor* y *si menor*) en el *Magnificat* fueron reservados con gran protagonismo para ese momento central. De esta manera, se presenta una parte intermedia contrastante en cuanto al modo (menor) con respecto a las partes externas, las cuales se encuentran íntegramente en modo mayor. Esta dinámica entre partes estables (las externas) y partes armónicamente inestables (la central) insiste en la arquitectura simétrica característica del barroco; las partes externas estables poseen un eje central inestable. Igualmente, si se toma en cuenta el modo de las tonalidades, la parte menor queda como eje central de las partes mayores.

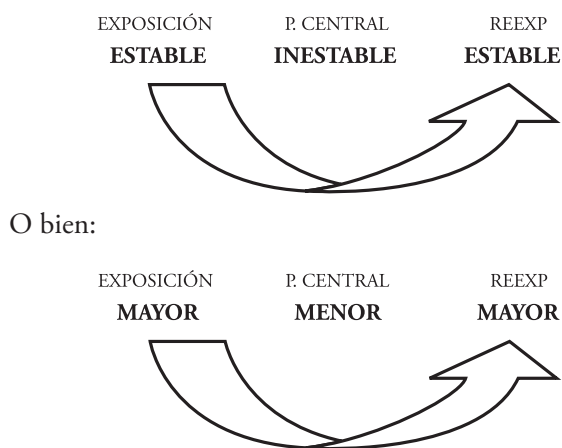


Fig. 12 Esquema simétrico de la armonía

El abordaje de este contraste modal permite la posibilidad de establecer relación entre la tendencia dramática surgida en la parte central como resultado del tratamiento con tonalidades menores y el texto del Magnificat en esa parte, en la cual se resaltan las palabras *humildad* y *misericordia*. En pocas palabras: La exposición nos habla de *magnificencia* y *grandiosidad* y el autor lo traduce al modo mayor. La parte intermedia expresa palabras de *humildad* y *misericordia* y el compositor realiza su versión menor de la música.

La doxología *Gloria Patri* –tal y como ya se ha comentado anteriormente– representa una composición fundamentada en la independencia horizontal de cada una de sus voces dentro de un sistema de tejido polifónico. Tres temas para iniciar esta segunda gran parte de la obra, aportarán el material musical en todo su desarrollo:



Fig. 13 Primer tema (voz II)



Fig. 14 Segundo tema (voz I)

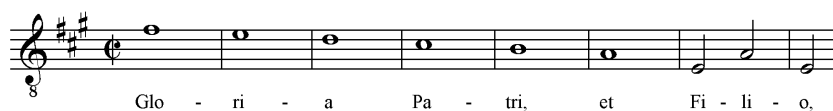


Fig. 15 Tercer tema (voz III)

El motivo que gira alrededor del par de corcheas, es desplazado métricamente. En el segundo tema se encuentran ubicadas hacia el final del compás, como anacrusa del siguiente. En el primero, está trocado hacia la parte central del compás. Este motivo de corcheas en ambas variantes métricas de desplazamiento es desarrollado a lo largo de todo el *Gloria Patri* y se presenta como un determinante elemento cinético. Esta dinámica temática en función del movimiento contribuye en el carácter general de la obra festiva.

Una vez observado el fenómeno melódico y su relación con el discurso verbal del texto, prosigue analizar el tratamiento contrapuntístico. El mismo, muestra aplicaciones de procesos compositivos, propios de complejas técnicas de escritura: Los tres temas precitados son expuestos simultáneamente, donde las voces superiores se siguen por imitación rítmica y la tercera actúa a manera de contrapunto libre. Atención especial amerita el encadenamiento de retardos producidos entre las dos voces inferiores (II y III). Se trata de una secuencia de retardos preparados, disonancias de segundas y resoluciones precedidas por notas de cambio.



Fig. 16 Secuencia de retardos

En el compás 109 el autor utiliza la técnica del contrapunto doble (contrapunto con inversión de las voces) para crear el denominado *canon infinito*:

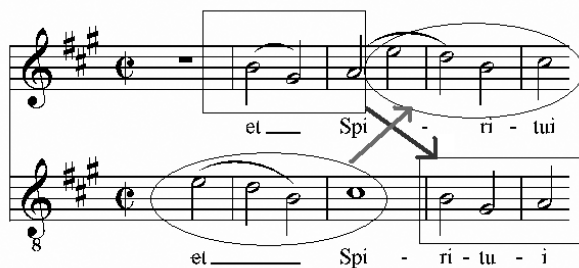


Fig. 17 Canon infinito

En el siguiente ejemplo, se puede observar la utilización simultánea de distintas técnicas imitativas: imitación simple entre la segunda y la primera voz. Seguidamente la respuesta producida en esta primera voz es empleada por el compositor para iniciar una secuencia descendente. Mientras esto ocurre, la voz tercera –la cual es producto de un contrapunto libre– es tomada para derivar una imitación libre dos compases y medio después, en la primera voz. Igualmente entre la segunda y tercera voz se produce un *stretto*, donde es necesario emplear la técnica del contrapunto móvil horizontal (la respuesta es desplazada hacia la izquierda).

The image shows a musical score for a three-part vocal setting. The top staff is in treble clef, the middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef, all with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are 'Spi - ri - ri - tu - i San - cto San - cto!' for the top part, 'San - cto San - cto!' for the middle part, and 'et Spi - ri - tui San - cto San - cto!' for the bottom part. Shaded boxes and arrows indicate different imitative techniques: a light gray box for 'Imitación + secuencia (progresión melódica)', a medium gray box for 'Imitación simple', and a dark gray box for 'Imitación en stretto'.

[Light Gray Box] = Imitación + secuencia (*progresión melódica*)
 [Medium Gray Box] = Imitación simple
 [Dark Gray Box] = Imitación en *stretto*

Fig. 18 Técnicas mixtas

Un prolongado canon rítmico es observado en el compás 100, entre primera y segunda voz



Fig. 19 Canon rítmico

Aquí se puede apreciar con mayor claridad –a manera de esquema– los diferentes eslabones que integran dicho canon:

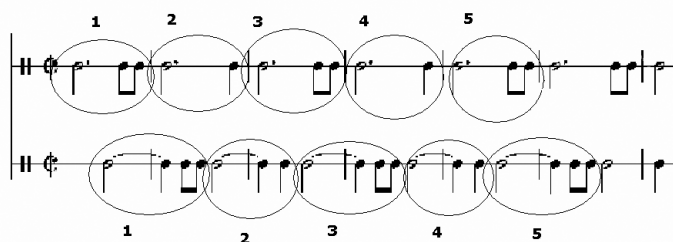


Fig. 20 Eslabones (esquema)

Sin duda alguna, con esta muestra de casos en la partitura, se puede evidenciar el amplio repertorio de recursos en cuanto a la técnica contrapuntística dominada por el compositor. De igual forma, la obra en su conjunto es un claro ejemplo de dominio de formas, arquitecturas, principios simétricos, proporciones, todo esto adaptado al género religioso que inspiró el trabajo estético. El manejo de la armonía demuestra sus posibilidades de confección de un plan tonal simple, coherente y capaz de ponerlo al servicio del contenido. En cuanto a su melódica,

se caracteriza por su expresividad, sencillez, calidez y al mismo tiempo por su lógica construcción discursiva. Esta cálida y sencilla expresividad es un elemento demostrativo en el proceso de democratización cultural. La apropiación del *saber-hacer* experimentada por los pardos se convirtió en un *saber-ser* democrático cuando este simple lenguaje artístico se pone al alcance y disfrute de una amplia clase social. Más allá de una pura función ceremonial de la iglesia católica, la música de estos compositores representó obras de arte para el disfrute estético de los habitantes de la Caracas de ese tiempo.

Plaza (1990) analiza este fenómeno surgido en Europa, cuando habla de la no-aceptación por parte de las autoridades católicas, de las composiciones religiosas creadas por los grandes maestros posteriores al renacimiento, por considerarlas anti-litúrgicas. Así mismo, cita el comentario del *Cæremoniale Episcoporum*, donde Catalani (1750, citado en Plaza, 1990), al criticar la profanación de las iglesias en Roma, sentencia:

Además del órgano, hace tiempo que hemos visto introducir en la iglesia flautas, trompas, timbales y otros instrumentos del mismo tipo de los que se emplean en la caza o en la guerra. (...) Muchos asisten a la iglesia únicamente por la música, y a veces concurren en tan exuberante cantidad, que de esa compacta muchedumbre la gente sale toda magullada. (p.235-236)

Plaza establece un puente entre la situación europea y los compositores caraqueños con sus obras creadas bajo la inspiración de las festividades religiosas, tal y como es el caso del presente *Magnificat*: “En la

Caracas del siglo XVIII, sin embargo, como en la Viena de esa misma época, toda aquella música era ávidamente escuchada por multitudes tan compactas que la gente ‘salía toda magullada’ (p.239).

Referencias

- CALCAÑO, J. (1985). *La ciudad y su música*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- CALZAVARA, A. (1987). *Historia de la música en Venezuela*. Caracas: Fundación Pampero.
- OLIVARES, J. (?) (s.f). *Magnificat*. Caracas: Biblioteca Nacional (partituras manuscritas de particellas).
- PLAZA, J. (1990). *Temas de música colonial venezolana*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- ROMERO, J. (2001. 5a. ed. [reimpresión]). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- STEVENSON, R. (1979). “La música en la Catedral de Caracas hasta 1836”. *Revista musical chilena*. XXXIII, N° 145, pp. 48-114.