

Canción académica latinoamericana

Una propuesta desde los procesos interpretativos en doble vía: entre lo académico y lo tradicional popular

Paula Andrea Martínez Botero

Trabajo de grado en investigación-creación para obtener el título de:

Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesor de investigación: Dr. Juan David Manco

Asesoras artísticas: Especialista en Artes. Silvia Cuenca

Mag. Yenny Saldarriaga

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia

Medellín

2022

Tabla de contenido

Introducción.....	7
1 Capítulo 1. Aproximación a la canción académica latinoamericana. Definiendo el objeto de estudio.....	11
1.1 ¿Qué es la canción académica?.....	11
1.2 La canción académica latinoamericana	14
1.2.1 Lo tradicional, lo popular y lo académico	20
1.3 La canción académica latinoamericana en la actualidad	23
1.3.1 Antecedentes.....	29
2 Capítulo 2. La interpretación vocal como proceso creativo	37
2.1 Problematizando el rol del intérprete.....	38
2.2 El intérprete como investigador-creador	43
2.3 Procesos de interpretación-creación	45
3 Capítulo 3. Desarrollo metodológico.....	51
3.1 Búsqueda y criterios de selección de repertorio	51
3.2 Procesos interpretativos en doble vía	57
3.3 Sobre la voz	62
4 Capítulo 4. Resultados de la experimentación.....	69
Abismo de sed (1968) Zamba argentina. Carlos Guastavino (1912-2000).....	72
4.1.1 Sobre el compositor	72
4.1.2 Anotaciones generales sobre la canción	74

4.1.3	Proceso de versión	77
4.1.4	Proceso de experimentación y montaje	78
4.2	Vidala del secadal (1968) Vidala. Carlos Guastavino (1912-2000)	79
4.2.1	Anotaciones generales sobre la canción	79
4.2.2	Proceso de versión	82
4.2.3	Proceso de experimentación y montaje	83
4.3	Hei de seguir teus passos (1938) Maracatú. Waldemar Henrique (1905-1995)	84
4.3.1	Sobre el compositor	84
4.3.2	Anotaciones generales sobre la canción	84
4.3.3	Proceso de versión	88
4.3.4	Proceso de experimentación y montaje	89
4.4	Lundú da Marqueza de Santos (1938). Lundú. Heitor-Villalobos (1887-1959)	90
4.4.1	Sobre el compositor	90
4.4.2	Anotaciones generales sobre la canción	91
4.4.3	Proceso de versión	93
4.4.4	Proceso de experimentación y montaje	94
4.5	Presagio y lamento (2021). Joropo. Juan David Osorio (1985-)	95
4.5.1	Sobre el compositor	95
4.5.2	Anotaciones generales sobre la canción	96
4.5.3	Proceso de composición	98

4.5.4	Proceso de experimentación y montaje	100
4.6	Despreocúpate morena (2020). Landó y merengue venezolano. Jhonnier Ochoa (1985-)	102
4.6.1	Sobre el compositor	102
4.6.2	Anotaciones generales sobre la canción	103
4.6.3	Proceso de versión	105
4.6.4	Proceso de experimentación y montaje	106
4.7	Tengo un nuevo amor. (1940) Bolero lento. Ernesto Lecuona (1895-1963).....	107
4.7.1	Sobre el compositor	107
4.7.2	Anotaciones generales sobre la canción	108
4.7.3	Proceso de versión	111
4.7.4	Proceso de experimentación y montaje	111
4.8	Danzante del destino (1967). Danzante. Gerardo Guevara (1930-)	112
4.8.1	Sobre el compositor	112
4.8.2	Anotaciones generales sobre la canción	112
4.8.3	Proceso de versión	115
4.8.4	Proceso de experimentación	116
4.9	Guitarra (1979). Merengue venezolano. Modesta Bor (1926-1998)	117
4.9.1	Sobre la compositora	117
4.9.2	Anotaciones generales sobre la canción	118

4.9.3	Proceso de versión	121
4.9.4	Proceso de experimentación	122
4.10	To Huey Tlahtzin Cuauhtemoc (1950). Canción académica indigenista. Salvador Moreno (1916-1999)	123
4.10.1	Sobre el compositor	123
4.10.2	Aspectos generales sobre la canción.....	124
4.10.3	Proceso de versión	126
4.10.4	Proceso de experimentación	127
	Conclusiones.....	128

Lista de figuras

Figura 1 Hueso esfenoideos.....	66
Figura 2 Hueso Etmoides	66
Figura 3 <i>Músculos cricotiroides y tiroaritenoides</i>	67
Figura 4 Patrón rítmico de la zamba.....	75
Figura 5 Patrón rítmico de zamba encontrado en la canción "Abismo de sed"	76
Figura 6 Compases 37 a 40 de "Abismo de sed"	77
Figura 7 C. 23 "Abismo de sed". Salto de octava.....	79
Figura 8 Patrón rítmico base de la vidala	81
Figura 9 Patrón rítmico de vidala encontrado en "Vidala del secadal"	81
Figura 10 Variaciones rítmicas de la percusión para "vidala del secadal"	83
Figura 11 Patrón rítmico del agogo en el maracatú.....	87
Figura 12 Patrón rítmico de maracatú encontrado en la canción "Hei de seguir teus passos"	88
Figura 13 Ritmo sincopado encontrado en la canción "Lundú da Marquesa de Santos"	93
Figura 14 Patrón rítmico de joropo por "corrío" encontrado en la canción "Presagio y lamento".....	99
Figura 15 Línea melódica de la voz abordando desde el registro de pecho hasta la voz de cabeza	101
Figura 16 Patrón rítmico del landó.....	104
Figura 17 Técnica tambora en "Despreocúpate morena"	105
Figura 18 Patrón rítmico del bolero 1.....	110
Figura 19 Patrón rítmico del bolero 2.....	110
Figura 20 Patrón rítmico del bolero 3.....	110
Figura 21 Patrón rítmico de bolero encontrado en la canción "Tengo un nuevo amor"	110
Figura 22 Patrón rítmico del danzante.....	114
Figura 23 Patrón rítmico del danzante encontrado en la canción "Danzante del destino" .	114
Figura 24 Patrón rítmico del danzante, acompañado de apoyaturas	116
Figura 25 Patrón rítmico del merengue venezolano.....	120
Figura 26 Patrón rítmico de merengue venezolano encontrado en la canción "Guitarra" .	121

Figura 27 Fragmento de "Guitarra" con la intervención de la guitarra	122
Figura 28 Melodía basada en la escala pentatónica.....	126

Introducción

Con un año de graduada como cantante lírica, me embarco en este trabajo de investigación creación que busca resolver, o por lo menos acercarme a unas inquietudes personales en relación con los contenidos vistos en dicho pregrado. Este trabajo abarca tres de esas inquietudes. La primera es en relación con el repertorio, ya que el que se abarca deja en un segundo plano o un plano casi nulo, la música de compositores latinoamericanos.

La segunda inquietud tiene que ver con las músicas populares o tradicionales ya que así como casi no se incluye el repertorio anteriormente mencionado, mucho menos el de las músicas populares o tradicionales colombianas y latinoamericanas.

La tercera inquietud es en relación con la participación que tiene un intérprete frente a una pieza musical mediada por la partitura. Esta inquietud surge por la rigidez que implica el ser completamente fiel a las indicaciones del compositor, rigidez que no se ve tan marcada en la música tradicional popular.

Es claro que el estudio del canto lírico es heredado de las prácticas musicales de conservatorios europeos, con una técnica vocal muy específica y con un repertorio base casi obligatorio a nivel mundial; sin embargo, no debería darse por hecho que al momento de escoger el repertorio debamos abarcar únicamente el realizado por compositores de este continente. Por otro lado, pienso que la técnica vocal lírica no debería ser un limitante para abordar la música tradicional o popular latinoamericana, pero pareciera que la brecha entre la técnica lírica y la técnica popular no permitiera explorar ni nutrirse de un resultado sonoro producto de ambas.

A partir de estas inquietudes, decidí buscar canciones de compositores académicos latinoamericanos. Durante la búsqueda, encontré canciones que tienen elementos de la música tradicional popular latinoamericana, lo cual me llevó a pensar: ¿cómo puedo abordar la interpretación de estas canciones teniendo en cuenta las inquietudes planteadas? De acuerdo con esto, el objetivo de este trabajo de investigación creación se enfoca en construir una propuesta que plantee un diálogo entre lo académico y lo tradicional popular, por medio de la interpretación en doble vía de canciones académicas latinoamericanas que contengan elementos de la música tradicional popular. Al generarse este diálogo, me permito tomar una posición de intérprete creadora, que se desliga de la partitura como un texto de fiel obediencia y se dispone a proponer desde sus propias decisiones.

Teniendo en cuenta esto, me planteé unos objetivos específicos que me ayudarían con la construcción de esta propuesta. El primero fue identificar repertorio de canción académica latinoamericana en el que se presentaran elementos de la música tradicional popular. Después de seleccionar las canciones que me acompañarían durante estos años de estudio, me dispuse a explorar diferentes formas de interpretar esta música por medio de decisiones creativas que vinculen un diálogo entre la técnica del canto lírico y diversos rasgos vocales del canto popular. Por último mi posición creadora desde el punto de vista de lo vocal y desde lo instrumental me sacó totalmente de mi zona de confort en la que estaba acostumbrada a seguir únicamente las indicaciones del compositor. De manera que este trabajo cuenta con versiones y una composición de canciones académicas latinoamericanas. Las versiones cumplen con unos parámetros iniciales propuestos por mí, pero la elaboración final fue gracias a la ayuda del compositor Jhonier Ochoa.

En el capítulo uno se dará contexto sobre el origen de la canción académica latinoamericana, y se dará claridad de cómo se tratarán algunos conceptos durante el

trabajo. También se habla sobre la actualidad de la canción académica latinoamericana y algunos antecedentes artísticos y teóricos que se han cuestionado sobre su interpretación.

En el capítulo dos se abarcan algunos conceptos y reflexiones en relación con el rol del intérprete como creador, investigador-creador y el alcance que tienen ciertas categorías de interpretación a la hora de intervenir una pieza musical.

En el capítulo tres se mostrará el desarrollo metodológico desde la búsqueda y sistematización del repertorio, lo que significa para mí los procesos interpretativos en doble vía y algunas aclaraciones de los términos que se utilizan en el capítulo cuatro en relación con la técnica vocal.

En el capítulo cuatro veremos las experiencias que me llevaron al resultado final desde la exploración vocal, las versiones de las canciones y la composición de una nueva canción académica.

Capítulo 1. Aproximación a la canción académica latinoamericana. Definiendo el objeto de estudio

La principal motivación que dio origen a este trabajo de investigación-creación se basa en la reflexión sobre repertorio de compositores académicos latinoamericanos, específicamente sobre el género canción. Para abordar este objeto de estudio, esto es, la canción académica latinoamericana, se consideró pertinente transitar por la genealogía de este género. Por lo anterior, a continuación se describe el origen de la canción académica en Europa, con el fin de comprender su desarrollo a lo largo y ancho de Latinoamérica.

1.1 ¿Qué es la canción académica?

Para entender qué es la canción académica, es necesario ubicarse en el siglo XIX, en pleno romanticismo europeo. Se trata de un periodo caracterizado por búsquedas nacionalistas, dado que muchos países de este continente atravesaban revoluciones que sustentaban su deseo de independencia para concretar la idea de nación. Mientras esto ocurría, las manifestaciones artísticas reaccionaban a estas nuevas búsquedas. Los músicos del romanticismo tuvieron grandes motivaciones para romper las reglas anteriores basándose en todo lo popular, todo aquello que identificara su patriotismo (Vallés, 2017, pág. 195).

A partir de lo anterior, en los países germánicos nació un género vocal denominado *Lied*, traducido como “canción”. Estos *Lieder* (plural de *Lied*) están inspirados en textos de poetas alemanes y la música, en melodías populares que reflejan las tradiciones de su país. Esta búsqueda de la identidad nacional por medio de la canción académica se expandió inicialmente por Europa y, posteriormente, por Latinoamérica. Bajo dicho contexto,

surgieron diferentes maneras para hacer referencia a este tipo de canción: en Francia se le conoce como *mélodie*, en Rusia como *romanza*, y en países angloparlantes como *art song*. En español existen diversas maneras de nombrar este género, a saber: canción artística o de arte, canción culta, canción de cámara, canción lírica, canción erudita, canción de concierto, canción nacionalista, y canción académica. Para efectos de esta investigación, se adoptó el término *canción académica* como equivalente al *Lied*, puesto que estas canciones se crean en un ámbito de formación académica. Por otra parte, en conjunto, *canción académica latinoamericana* hace alusión a las canciones académicas creadas por compositores latinoamericanos.

Si bien el *Lied* tiene un tratamiento vocal heredado del canto lírico, el cual se relaciona directamente con la ópera, estos géneros tienen muchas diferencias. En su definición más simple, el *Lied* es una composición para voz solista con acompañamiento de piano. Sus características más notables son “la brevedad de la forma, la renuncia al virtuosismo *belcantístico*, la estrecha relación con el poema, la intimidad de su contexto de ejecución y la fuerte influencia de la canción popular alemana (*Volkslied*)” (Caicedo, 2013, pág. 177). A continuación, se profundiza en los detalles de esta corta descripción y se vislumbran algunas diferencias entre el *Lied* y la ópera.

La brevedad en la forma del *Lied* hace que sea una pieza corta, con una duración aproximada de 3 a 5 minutos, lo cual permite encarnar un personaje o una historia diferente por cada canción (con distinción de los ciclos de canciones); en contraste, la ópera cuenta con una duración mínima de aproximadamente 1 hora, tiempo durante el cual se cumple un rol específico y se interactúa con otros personajes. En cuanto al contexto de ejecución, el *Lied* no requiere un vestuario en particular, un escenario temático y tampoco una gran orquesta, pues basta con el piano y el cantante. Es precisamente de esa manera que ha sido

posible abordar esta música en el entorno íntimo de los salones de las casas, es decir, un entorno perfecto para la música de cámara. El papel que desempeña el piano no es de un simple soporte armónico ni se centra en duplicar la línea melódica de la voz, puesto que “la obra está concebida como un todo entre texto, música, voz y piano, por lo que los roles se irán intercambiando según las necesidades de la obra” (Vallés, 2017, p. 130).

La renuncia al virtuosismo *belcantístico* hace referencia a una nueva manera de abordar el canto lírico, dado que, por aquel entonces, los compositores usaban recursos vocales en las óperas, tales como complejas coloraturas, registro vocal agudo y gran proyección del sonido. Por ejemplo, Franz Schubert, el pionero y más grande cultivador del *Lied*, “adoptó una postura ‘anti-divo’, que buscaba en las voces la belleza instrumental más que la técnica; la calidad del color, más que la extensión y el volumen” (Moreno, 2014, p. 20). Por lo tanto, no se busca una gran proyección del sonido, sino más bien un mayor entendimiento del texto y los entornos privados como las salas de las casas, sirvieron como espacio perfecto para explorar esta nueva emisión vocal.

Si bien el *Lied* surgió en pleno romanticismo europeo, es importante mencionar que las manifestaciones culturales intrínsecas de las comunidades, en este caso europeas, empezaron a tener más protagonismo que antes debido al nacionalismo.

En esta época se empezó a valorar la tradición oral, las viejas leyendas y la poesía y a idealizar todos los relatos que se consideraban productos auténticos de la cultura en cuestión. (...) La música desde el comienzo constituyó una poderosa fuerza constructora del discurso nacionalista. (Caicedo, 2013, pág. 41)

El nacionalismo se utiliza como discurso político que enaltece la nación a la que pertenece una comunidad para distinguirla de otra. Entre este nacionalismo se encuentran

las artes en general y, hablando particularmente del uso de la música, se crean los himnos nacionales y se hace uso de elementos rítmicos y melódicos de la música tradicional popular para identificar una comunidad, entendiendo el folclor como “un concepto diseñado para reordenar la tradición oral y servir con fines ideológicos políticos” (Caicedo, 2013, pág. 40).

A mediados del siglo XIX, los compositores del nacionalismo musical europeo se resistieron ante la influencia de la música italiana y francesa, inspirándose en la música popular e impregnando sus obras de elementos significativos del folclor. Algunos compositores representativos de esta escuela nacionalista europea son: en Rusia, el grupo de “Los Cinco”: Mili Balákirev, César Cuí, Modest Músorgsky, Nikilái Rimski-Korsakov y Aleksandr Borodín; en España: Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla; en República Checa: Bedrich Smetana y Antonín Dvořák; en Hungría: Franz Liszt, Béla Bartók y Zoltán Kodály; y en los países nórdicos: Edvard Grieg y Jean Sibelius (Castillo, 2017, p. 20).

Dicho lo anterior, la canción académica permite conocer historias, melodías, paisajes, tradiciones, personajes, y conecta con el sentido de pertenencia que tiene un compositor por su país en el formato de piano y voz. Ahora bien, al hablar de la canción académica en Latinoamérica, como muchas veces ha sucedido, se solía imitar las prácticas musicales europeas; sin embargo, más adelante se expone que, poco a poco, esta situación ha ido cambiando.

1.2 La canción académica latinoamericana

Como se explicó anteriormente, el *Lied* nació en Europa a mediados del siglo XIX como una reacción nacionalista, mientras que en Latinoamérica apareció a comienzos del

siglo XX. De acuerdo con Ortiz (2017), “El movimiento nacionalista llegó bastante tarde a América Latina, una causa directa de los efectos del colonialismo (...). La trata de esclavos africanos duró más de 150 años en varios países” (p. 1). Sin embargo, la celebración de los 100 años de independencia de la mayoría de los países latinoamericanos favoreció la búsqueda de un sonido nacional en la música.

Antes de abordar el objeto de estudio, es conveniente mencionar que, en esa época, uno de los géneros vocales más importantes para las sociedades latinoamericanas era la ópera. El predominio de este género despertó el interés por llevarla a un entorno más privado, esto es, a los salones de las casas.

Estos espacios privados, fueron lugares que abrieron la puerta al nacimiento de la canción artística o académica, un género que estaba emparentado con la ópera pero que por su relativa sencillez y “pequeñez” dejó paso a experimentaciones que la llevarían a vestir antes que la ópera, el traje del nacionalismo. (Caicedo, 2013, p. 59)

En ese orden de ideas, la canción académica latinoamericana surgió como una manifestación nacionalista, donde las élites se hicieron conscientes de la importancia de los grupos indígenas, negros y mestizos para alcanzar la expansión económica de sus países, promoviendo políticas de inclusión. Sin embargo, esta música no representa a una nación como identidad colectiva, pues a pesar de que intenta incorporar elementos de la música tradicional, representa principalmente a una minoría de la sociedad; puesto que se toma como modelo a la música europea, con la que la mayoría de la población no se siente identificada (Caicedo, 2013, pág. 76).

El nacionalismo musical latinoamericano cuenta con un historial político de por medio muy complejo y, además, posee diferencias muy marcadas en cada uno de los países implicados. Por lo tanto, al hablar del nacionalismo musical en Latinoamérica, se debe tener en cuenta que cada uno de los compositores lo vivió de una manera distinta y en diferentes épocas. A pesar de la independencia de los países latinoamericanos, la colonización seguía reflejada en las manifestaciones culturales y sociales, por lo que en la música se buscó privilegiar los cánones europeos. Mientras que Europa atravesaba por procesos musicales nacionalistas en pleno siglo XIX, Latinoamérica adoptaba la imitación latinoamericana de la música europea como modelo compositivo; no obstante, este modelo se fue debilitando al final del siglo y en el siglo XX comenzó una nueva historia, donde el “arte se rebela en búsqueda de su liberación de los modelos europeos, y se sumerge en los elementos folclóricos, como fuente de belleza, inspiración e identidad” (Holguín, 2012, p. 25).

Esta tendencia a la imitación se debía a que los compositores latinoamericanos se formaban en conservatorios europeos, por lo que el repertorio vocal se vio influenciado por las arias de ópera con textos en francés, italiano y alemán. Más adelante, la inclusión de elementos que identificaban la latinoamericanidad en la canción académica comenzó a reflejarse a través del idioma. De esa manera, comenzaron a utilizar idiomas como el español, el portugués y lenguas indígenas, otorgándole prioridad a los poemas de autores latinoamericanos. El uso de estos idiomas generó una fuerte oposición de los críticos musicales puristas que consideraban que el *bel canto* debía limitarse al italiano, al alemán y al francés. A pesar de esta oposición, florecieron compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920) en Brasil y Alberto Williams (1862-1952) en Argentina, quienes son pioneros en utilizar el portugués y el español en el canto lírico. La mayor contribución de

Nepomuceno fue la defensa e implementación del idioma portugués en la música de concierto como factor ideológico de unión nacional (Gloeden, 2012). En el caso de Alberto Williams, el compositor Julián Aguirre opinó lo siguiente sobre sus canciones:

(...) no ha escrito música para versos franceses o italianos y ha desviado la opinión de algunos, como el que suscribe, que atribuían a estos idiomas más eufonía y adaptabilidad a la música que el castellano; sus melodías, sus coros, sus canciones patrióticas, son un excelente ejemplo de lo que se puede lograr en nuestro idioma, cuando los versos son bellos y adecuados (Aguirre en Williams, 1938: 19). (Como se citó en González, 2011, p. 532)

Al hacer una revisión bibliográfica sobre los diferentes países latinoamericanos que han teorizado en torno al nacionalismo musical, se encontró que estos coinciden con la misma búsqueda de identidad. Según González (2011), “Se puede decir que se ubican en un plano de paralelismos y coincidencias al mismo tiempo pero, al contrario de lo que sucede desde finales del XX con el fenómeno de la globalización, estas búsquedas no están interrelacionadas” (p. 525). A continuación, se exponen algunos casos.

En Argentina, los compositores “trataron de sincronizar con el romanticismo revolucionario francés, ahondando en diferencias para emanciparse definitivamente de las letras españolas” (González, 2011, p. 523). Fue así como los textos románticos de poetas argentinos como Esteban Echeverría (1805-1851) se musicalizaron por primera vez, contando con el apoyo de compositores como el argentino Pedro Esnaola (1808-1878). Durante la última década del siglo XIX y los comienzos del XX, se comenzó a gestar la canción académica argentina fruto de la formación individual de los músicos argentinos en Europa y el nuevo tratamiento de la canción popular que permitía crear un resultado

nacionalista en congruencia con los movimientos musicales europeos. “La mayoría de estos compositores al regresar, exteriorizaron el propósito de trabajar en pos de una construcción musical nacional, que los vinculase con un momento y un lugar, idea devenida del nacionalismo europeo del siglo XIX” (González, 2011, p. 525).

Con respecto al idioma, la investigadora Marcela González (2011) se basó en las canciones de seis compositores argentinos para evidenciar que, durante el periodo 1900-1920, el idioma francés y el italiano tuvieron una presencia numérica destacable en contraste con el castellano. Por otra parte, en las décadas de 1920 a 1930 disminuyó sensiblemente el empleo de estos idiomas en beneficio del castellano y de las temáticas regionales, a lo que, desde una perspectiva musical, se le suma el empleo de géneros populares como zamba, gato, cueca, vidala, entre otras (González M. , 2011, pág. 528).

En Chile, los compositores de comienzos del siglo XX desarrollaron una labor investigativa en cuanto al sonido y búsqueda de nuevos caminos de expresión. Estos músicos bebieron de la fuente romántica alemana y francesa y sentaron las bases del quehacer musical académico (Martínez M. , 2017, pág. 332). Por ejemplo, los compositores Pedro Humberto Allende (1885-1959) y Carlos Lavín (1883-1962) representaron la denominada “música indigenista” y “académica”; es decir, el nacionalismo musical (Martínez M. , 2017, pág. 332). Las letras de poetas chilenos también tomaron especial importancia. Por ejemplo, el compositor Alfonso Leng (1884-1974) musicalizó el poema *Cima* de la escritora chilena y Premio Nobel de Literatura en 1945, Gabriela Mistral (1889-1957). En el caso de mujeres compositoras, Carmela Mackenna (1879-1962), desafiando los problemas de género, con respecto a sus inclinaciones artísticas decidió musicalizar el *Poema 15* del escritor chileno y Premio Nobel de Literatura en 1971, Pablo Neruda (1904-1973) (Martínez M. , 2017, pág. 333).

En México, en el año 1919, el compositor Manuel María Ponce Cuellar (1882-1948) escribió un artículo en la Revista Musical de México, en pleno momento coyuntural de la búsqueda de identidad. En este, el autor expresó que, gracias al centenario de independencia, los gobernantes, artistas e intelectuales se empezaron a preocupar por la formación del alma nacional; pues lo que había estado sucediendo era encaminar todas sus actividades a *européizar*, copiando costumbres y tendencias que no se amoldaban al retraso secular en el que se vivía (Ponce, 1919). De esta manera, “se intentaba cubrir así, de pronto, nuestra desnudez indígena con el frac de última moda, sin considerar que, lógicamente, deberíamos haber comenzado por adoptar el traje apropiado a nuestro clima y a nuestras costumbres” (Ponce, 1919, p. 5). Habiéndose gestado esta inquietud, se creó la necesidad de salvar del olvido a los cantos del pueblo, apareciendo revestidos con un discreto ropaje armónico y cambiando la percepción del público, permitiendo que la canción mexicana se aceptara en los festines líricos (Ponce, 1919). Finalmente, Ponce (1919) concluyó que “en los cantos vernáculos existe latente el elemento indispensable para construir una música nacional” (p. 9).

De acuerdo con lo anterior, es posible afirmar que el punto de partida del nacionalismo en la canción académica latinoamericana se centra en el idioma, donde los compositores musicalizaron a poetas latinoamericanos. Sin embargo, algunos compositores decidieron ir más allá, incorporando también elementos rítmicos y melódicos de la música tradicional de sus países. Bajo dicha perspectiva, en Latinoamérica se empezó a crear un lenguaje musical que dio forma a la canción académica latinoamericana, con la misma técnica vocal y el mismo formato instrumental del *Lied*; pero con elementos europeos, latinoamericanos y africanos, las tres influencias culturales de las cuales hacemos parte. Es importante aclarar que la canción académica latinoamericana está definida por las

canciones de compositores latinoamericanos, lo cual no significa que todas tengan elementos nacionalistas como idiomas, poesía, melodías o ritmos latinoamericanos, ni que todas las canciones tengan las tres influencias culturales antes mencionadas. De hecho, se encontró que las canciones académicas, en su mayoría, tienen como elemento nacionalista inicial la musicalización de poetas latinoamericanos.

1.2.1 Lo tradicional, lo popular y lo académico

A lo largo de esta investigación, al hablar de cómo poco a poco se fueron incluyendo elementos que identifican lo latinoamericano en la música académica, comenzaron a emerger conceptos relevantes, tales como *lo tradicional, lo popular y lo académico*. Por lo anterior, en este apartado se propuso definir estos conceptos y, a su vez, explicar la manera en que se articularon en este estudio.

En concordancia con Salazar (2016), las músicas tradicionales son “aquellas que forman parte de la cultura e identidad de un grupo social y se transmiten de manera oral. (...) Las músicas tradicionales tienen procesos formativos diferentes, no manejan partitura y se enseñan dentro de un contexto no formal” (p. 206). Por otro lado, las músicas populares tienen dos caras, dependiendo del idioma con que se les mire, pues:

(...) la expresión “música popular” difiere radicalmente del sentido que tiene en inglés el término *popular music* normalizado por la academia anglosajona. *Popular music* indica siempre una música mediatizada y masiva que es producto de las industrias culturales y que tiene una distribución y un consumo a gran escala. Por el contrario, en español la expresión “música popular” hace referencia a la música del pueblo que no necesariamente es la misma música tradicional folclórica, y por lo

tanto el término puede tener implicaciones tanto afectivas como políticas.
(Santamaría, 2007, p. 13)

Esto último puede generar confusiones al separar las definiciones de música popular y música tradicional, pues, en algunas ocasiones, no se vislumbra cuál es el límite de un tipo de música con respecto al otro. Como bien lo expuso Santamaría (2014) en su libro *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín 1930-1950*, “algunos autores como Ana María Ochoa y George Yúdice han llamado la atención sobre la diferencia de sentido de lo popular” (p. 32) en Latinoamérica en relación con las expresiones anglosajonas *popular culture* y *popular music*:

Estas últimas están exclusivamente relacionadas con la cultura de masas producida industrialmente y diseminada a través de los medios de comunicación. Por el contrario, el vocablo castellano implica, de manera conflictiva, músicas que han abarcado lo rural y lo urbano, lo folclórico y lo masivo. (Santamaría, 2014, p. 32)

Establecer una definición tajante de estos términos no tiene mucho sentido, puesto que, aunque mucha música tradicional no se haya pensado para escribirse en partitura ni para ser masiva, la llegada de la grabación y los medios de difusión como la radio hicieron posible conocer música que solo sucedía en momentos específicos de la vida cotidiana de las comunidades, la cual era efímera o sin pretensión de comercializarse. Otras músicas han sido “academizadas”, y otras, incluso, siguen en el anonimato. Por todo lo anterior, y para el contexto de este trabajo, se decidió utilizar el concepto de *música tradicional popular* para hacer referencia a la música que ha marcado a un grupo social de algún país, dado que

entre las piezas que se tuvieron en cuenta para este proyecto se encuentran géneros tanto tradicionales como populares.

Por otra parte, la música usualmente llamada “clásica”, cuenta con diferentes maneras de nombrarla: música de arte, culta, docta, seria, erudita o académica. El término que más se ha popularizado es el de *música clásica*, el cual “fue acuñado por el *Oxford English Dictionary* en 1836 cuya definición hace referencia a las composiciones europeas más destacadas del siglo XVIII” (Bautista, 2013, p. 208). Más allá de esta definición de una música perteneciente a una época en concreto, el término *música clásica* ha sido utilizado para generalizar a la música creada en contextos académicos y se ve como opuesta a la música tradicional y popular. Al respecto, Bautista (2013) afirmó que “Hoy día existen diferentes puntos de vista sobre su argumentación conceptual, siendo una de ellas el concepto de música clásica como “exclusión”, es decir, como música opuesta a la música popular” (pp. 208-209).

Se consideró importante reflexionar sobre estos conceptos, puesto que existe una tendencia a identificar como opuestas a la música usualmente llamada “clásica” frente al “resto”. Como se expuso anteriormente, establecer una definición tajante de estos términos no tiene mucho sentido y, además, representa una gran dificultad, en tanto que estos términos conllevan a unas definiciones muy subjetivas. Por ejemplo, la canción académica no es muy conocida con este nombre, sino con el nombre de canción artística o *art song*. Se trata de un término con el que no me siento identificada y, por ello, prefiero emplear el término *canción académica*, toda vez que permite ubicar estas canciones en un ámbito de creación heredado de las tradiciones compositivas europeas, teniendo en cuenta su origen, el *Lied*.

Por otro lado, no se puede ignorar el hecho de que las músicas populares tradicionales se han venido incluyendo cada vez más en los pregrados universitarios, lo que quiere decir que estos opuestos, siendo conscientes de que seguirán existiendo, se sienten menos excluyentes. Incluso, sin ir muy lejos, la canción académica latinoamericana poco a poco toma fuerza para ser parte del repertorio de los cantantes líricos en los conservatorios de música. En este caso, la exclusión no es por ser “música popular o clásica”, sino por una tendencia a la subvaloración de compositores latinoamericanos.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el próximo apartado se aborda el estado de la canción académica latinoamericana en la actualidad, haciendo especial énfasis en el interés por estudiarla en los programas de educación superior, en las investigaciones sobre sus compositores y obras, y en la interpretación.

1.3 La canción académica latinoamericana en la actualidad

Con el propósito de conocer el estado actual de la canción académica latinoamericana, se consultaron antecedentes teóricos y artísticos. Antes de abordar estos antecedentes, hay que recordar que, históricamente, la canción académica perteneció al entorno pequeño de las salas de las casas, luego llegó a ser estudiada en los conservatorios y, posteriormente, a ser ejecutada en grandes teatros. Este proceso permitió mayor acercamiento y difusión de este repertorio, logrando vigencia hasta la actualidad. Sin embargo, la canción académica latinoamericana ha tenido menos protagonismo, puesto que en las universidades, uno de los primeros lugares donde se establece contacto con este género musical, el repertorio interpretado por los estudiantes de canto lírico es, en su mayoría, repertorio europeo. Esta problemática tiene origen en la falta de valoración de la producción de compositores latinoamericanos y tiene como consecuencia la no publicación,

no ejecución y no promoción (Caicedo, 2013, pág. 1). Adicional a esto, la bibliografía actual es escasa si se le compara con la canción académica:

Sobre la canción artística existe numerosa bibliografía, no solamente en cuanto al recuento de las obras y compositores sino también a la línea de interpretación de las mismas. Existen textos de estudio, guías de repertorio, catálogos y ensayos. Este auspicioso panorama se da sobre todo en el mundo del *Lied* y la *chanson*, cada cual con su larga tradición. En el caso de la música latinoamericana, en cambio, los trabajos existentes son un poco más escasos al ser una nueva fuerza creadora con una particular historia de desfase espacio-temporal. (Martínez, 2017, p. 27)

A pesar de la poca bibliografía, se encontraron valiosos antecedentes para el desarrollo de esta investigación. Estos trabajos existentes, ya sean libros o tesis de maestría y doctorado, tienen diferentes enfoques de estudio. Entre los autores que adoptaron un enfoque musicológico se encuentran Mansilla (2007), Martínez (2017) y Kulp (2001); entre los que se centraron en el análisis de las canciones están Monsalve (2019), Ávila (2020) y Gloeden (2012); entre los que indagaron sobre las herramientas fonéticas y partituras para promover su difusión se hallan Wilson (1998), Ortiz (2017), Caicedo (2005), Riggs (2019); y, finalmente, entre los que diseñaron un catálogo de canciones organizado por países destaca Hoover (2012). En algunos de estos textos se reconoce que la motivación para abordar este tema de investigación se relaciona con la problemática de la poca difusión de este repertorio, cuyo objetivo principal es proporcionar herramientas para facilitar su acceso. Al respecto, Rosas (2021) manifestó que:

Existe una laguna en la difusión de la literatura vocal de México que ha dejado a los intérpretes modernos de Estados Unidos y Europa con opciones limitadas a la hora de seleccionar el repertorio de canciones de arte en español. (p. 1)

Asimismo, Riggs (2019) mencionó que, “A pesar de que (Alberto Nepomuceno) fue un revolucionario, los cantantes y profesores de canto tienen información limitada sobre él y su repertorio” (p. 3). En esa misma línea argumentativa, Abe (2018) afirmó que:

El repertorio vocal clásico latinoamericano es extenso, pero en los Estados Unidos solo escuchamos una parte bastante limitada de esta literatura, principalmente del compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y de los compositores argentinos Alberto Ginastera (1916-1983) y Carlos Guastavino (1912-2000). (p. 1)

Al leer los trabajos anteriormente mencionados, fue posible percibir el interés que hay por investigar, interpretar y difundir este repertorio en países no latinoamericanos. Además, se debe tener en cuenta que en los propios países latinoamericanos –y de otras latitudes– se conoce muy poco la producción de música “clásica”, lo que lleva a creer que este tipo de música, cuando se compone en un país latinoamericano, no alcanza la calidad de la música centro europea (Caicedo, 2014, pág. 10).

En el caso de Colombia, el género lírico floreció a mediados del siglo XIX, sobre todo gracias a la popularidad de las compañías de ópera itinerantes que venían de Europa. No obstante, la canción académica, “que exige al oyente mayor conocimiento en literatura y una sensibilidad más reflexiva (...), tuvo una consolidación lenta y a la vez tardía, mostrando un proceso de aceptación más definido a partir de los años setenta” (Monsalve y Martínez, 2006, p. 10). Hablando específicamente de Medellín (Colombia), mi ciudad

natal, la llegada del profesor alemán Detlef Scholz al conservatorio de la Universidad de Antioquia y más adelante a la Universidad EAFIT, permitió una mayor preparación y difusión del *Lied* gracias a su formación como cantante lírico especializado en la canción académica francesa y alemana.

La nueva historia del canto en Medellín se empezó a escribir desde el momento en que el barítono alemán Detlef Scholz decidió, hace más de once años, radicarse en esta ciudad y vincularse como docente al programa de canto de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Su presencia resultó decisiva para reestructurar el programa, convirtiéndolo en uno de los más coherentes y completos del país. (Posada, 2004, p. 99).

El interés por abarcar el *Lied* ha generado espacios académicos, conciertos y hasta concursos especialmente dedicados a grandes compositores liederistas europeos. Sin embargo, la interpretación del repertorio de canción académica de compositores latinoamericanos se genera por un interés particular de los estudiantes o de los profesores que tienen alguna motivación por este repertorio, pero en ningún momento es visto como un requisito dentro del pensum universitario.

Aportando al cambio de panorama, no solo en Colombia sino a nivel mundial, la cantante y musicóloga colombiana Patricia Caicedo, quien ha dedicado su carrera como cantante lírica y musicóloga al análisis de estas problemáticas, identificó el círculo vicioso que se mencionó anteriormente, esto es, la falta de valoración de este repertorio. De esa manera, comenzó a romperlo por medio de la investigación, seguida de la publicación, ejecución, grabación y enseñanza del repertorio. Inicialmente, en el año 2005, publicó el libro titulado *La canción artística latinoamericana: antología crítica y guía interpretativa*

para cantantes, donde recopiló 48 canciones académicas de varios países latinoamericanos. Simultáneamente trabajó en Estados Unidos como profesora y cantante en diversas universidades. El contacto que tuvo con este país y su mundo académico, le hizo notar que los estudiantes de canto viajaban a Europa para hacer cursos dedicados a la ópera o al *Lied* y se dio cuenta de que no había un espacio similar para estudiar la canción académica latinoamericana. Para seguir rompiendo ese círculo, creó un espacio de investigación, creación, ejecución y difusión del repertorio vocal ibérico y latinoamericano en castellano, portugués y catalán dando como resultado, en el año 2005, el *Barcelona Festival of Song*. Este festival invita a profesores especialistas provenientes de diferentes países y se preocupa por generar nuevo repertorio, invitando anualmente a un compositor a crear nuevas canciones académicas.

A través de los años, ha seguido con la publicación de libros y, en el año 2013, realizó una tesis doctoral titulada *La canción artística Latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*, donde habla sobre aspectos históricos, interpretativos, problemáticas actuales, entre otros. Por todo lo anterior, Patricia Caicedo es una de las principales referentes y su tesis es un punto de partida importante para reconocer y abordar los problemas en torno a este género desde distintas perspectivas, pues a diferencia de las investigaciones anteriormente mencionadas, ella propone una visión interdisciplinar de todo lo que implica este género vocal, incluyendo la “musicología, sociología, historia, psicoanálisis, estudios de la comunicación, marketing, ejecución, tecnologías de la información, filosofía, artes plásticas y por supuesto música” (Caicedo, 2013, pág. 15).

Este enfoque interdisciplinar permite cuestionar sobre una perspectiva realista en relación con las dinámicas del mundo actual, lo que conlleva a pensar en el acto

interpretativo del género, siendo este uno de los puntos más interesantes de su tesis, pues Caicedo (2013) realizó un significativo análisis de cómo contrasta hoy en día el género de la canción académica con los ideales estéticos y consumistas de la sociedad contemporánea donde “parece que el intérprete del *Lied* fuera en contravía de una sociedad que demanda cada vez más rapidez, drama y, sobre todo, en términos musicales, volumen” (p. 181). Este análisis surgió como consecuencia de las discusiones que se han generado en el mundo académico acerca de propuestas para modernizar la interpretación del *Lied*, dado que este género no tiene tanta popularidad como la ópera, y esta última no tiene tanto alcance como la música popular masiva.

Una de las propuestas modernizadoras ha sido incluir subtítulos en los recitales para poder entender el significado de los textos, algo que resulta ser bastante válido y útil. Sin embargo, se han generado debates entre puristas donde esto no es tan bien visto, puesto que se argumenta que “la atención de la audiencia se desviaría del cantante y del hecho musical” (Caicedo, 2013, p. 181). La alternativa más aceptada es la de facilitar al público la traducción de la poesía en el programa de mano. Algunos cantantes han ido más allá incorporando recursos no propios del género como, por ejemplo, proyección de videos y fotografías alusivas al significado de las canciones, uso del cuerpo de manera más teatral, y gesticulaciones comunes en el mundo de la música tradicional popular. Todo esto, con el objetivo de dar mayor visibilidad a este género que, según Caicedo, tal vez pueda llegar a desaparecer (Caicedo, 2013, pág. 181).

Si los recursos tecnológicos y audiovisuales se utilizan para realzar el significado de la obra musical y del poema y si se respetan elementos estilísticos musicales y técnicos, estamos contribuyendo a revitalizar un género que necesita urgentemente una revitalización. De lo contrario corre el riesgo de extinguirse al no poder

“competir” con las expresiones artísticas de la alta modernidad. (Caicedo, 2013, pág. 181)

Otros cantantes que también han apostado por abordar la canción académica incorporando recursos no propios del género, han ido muchísimo más allá apropiándose de las canciones como intérpretes activos, modificando aspectos como la tonalidad, el idioma o el formato instrumental. Estas interpretaciones no son necesariamente las más conocidas, de hecho son propuestas recientes, lo que demuestra que algunas personas ya se han cuestionado por el papel del intérprete, que se han dado la oportunidad de intervenir y proponer una interpretación diferente, teniendo en cuenta que en la música académica no se suelen intervenir las partituras.

A continuación, se exponen algunos ejemplos que sirvieron como antecedentes artísticos para esta investigación. Es importante señalar que, hasta este punto, no se encontraron trabajos escritos que sustenten estas propuestas. Por esta razón, el análisis se basó en mi apreciación por medio de material audiovisual que se encuentra en internet y las biografías de los músicos implicados.

1.3.1 Antecedentes

Al comenzar a investigar sobre antecedentes musicales para este trabajo se encontraron diversas propuestas artísticas sorprendentes y, a su vez, altas expectativas en cuanto a la evolución de la canción académica; puesto que, en la actualidad, se sigue notando la brecha que no permite ver los posibles puntos de conexión entre la música académica y la música tradicional popular. Sin embargo, esta brecha cada vez es menor gracias a la inquietud de músicos académicos por incluir las músicas tradicionales

populares en sus investigaciones y prácticas musicales académicas, lo que permite que se promueva su escucha, difusión y apropiación. En este apartado se describen algunas de las propuestas que se consideraron relevantes para el desarrollo de este estudio, sirviendo de antecedentes o referentes artísticos.

El cuarteto catalán Brossa Quartet viene trabajando desde el año 2004 con propuestas artísticas innovadoras donde pretenden encontrar espacios de diálogo entre la música académica y música de todos los estilos, apoyándose también con colaboraciones interdisciplinarias. Es curioso que desde el nombre del cuarteto ya haya cierta rebeldía. *Brossa* significa “basura” en catalán. En su página web, ellos declaran que quieren llevar a los escenarios la música que en alguna época de la historia ha sido innovadora o contraria a los cánones y que, a menudo, ha sido menospreciada y considerada “basura”. Su principal objetivo es actualizar el repertorio clásico a una interpretación actual y vigente. En el año 2014, el cuarteto grabó un disco con la cantante catalana Judith Neddermann, donde interpretaron el ciclo de *Lieder* de Schubert, llamado *Winterreise*, donde se modifica la tonalidad de las canciones, el formato instrumental, el estilo vocal y el idioma (La Mà de Guido, 2014).

La apropiación de este ciclo consiste en la creación de arreglos para proponer una nueva forma de interpretar uno de los ciclos más importantes de la historia de la canción académica, acercándose a los cánones de belleza actuales a través de guiños a géneros como el pop, el folk o el jazz (Brossa Quartet, 2014). De acuerdo con Chiantore (2017), su interpretación al estilo pop, el idioma catalán y el reemplazo del piano por un cuarteto de cuerdas “es hoy chocante porque estamos acostumbrados a escuchar ese mismo repertorio con una voz con impostación clásica, con un piano Steinway tocado según los cánones del

siglo XX” (p. 7) en el idioma original (alemán) aunque no se entienda, y si es en vivo, por supuesto, siguiendo el ritual del concierto clásico (Chiantore, 2017, pág. 7).

Este tipo de apropiaciones actualizadoras de la música académica, donde se dialoga con la música popular, tiene mucha relación con la apropiación que pretendo realizar desde las canciones académicas latinoamericanas, dado que la idea es hacer lucir a referentes de la música académica, inyectándoles nuevos climas y colores, y rompiendo fronteras entre estilos (Brossa Quartet, 2014). Sin duda, este es un buen ejemplo de un *proceso interpretativo en doble vía*, una expresión que se usará más adelante para entrar a dialogar con la música académica y la música tradicional popular. En este caso, la emisión vocal de la cantante es completamente popular en todas las canciones, combinando con un cambio de formato instrumental que se sigue manteniendo en lo académico: un cuarteto de cuerdas. Esta propuesta se diferencia de la que se propone en esta investigación, dado que no se busca un cambio radical en la emisión de la voz, sino un diálogo entre la técnica del canto lírico y el uso de rasgos vocales del canto popular. Es decir, ambas prácticas vocales se presenciarán durante el montaje, teniendo en cuenta que se puede decidir si en unas piezas se usa una más que otra, según las necesidades particulares de cada canción.

Otro caso es el de Uri Caine, un pianista académico estadounidense, quien ha tenido gran influencia por el jazz. Su acercamiento al jazz, y su gran amor y respeto por la música académica, lo han llevado a realizar apropiaciones interpretativas de compositores como Bach, Wagner, Mahler o Schumann. Una de esas apropiaciones es del ciclo de *Lieder* de Schumann, llamado *Dichterliebe*. En estas canciones, Uri Caine realiza arreglos con cambios de formato instrumental, tonalidad, idioma y estilo vocal. Esta propuesta cuenta con un cantante popular encargado de cantar estas canciones en un estilo vocal alejado al canto lírico, como originalmente está concebida la obra (Caine, 2016). Como es de

esperarse, este tipo de interpretaciones puede despertar cierto recelo al intervenir uno de los ciclos más importantes del *Lied* alemán. De hecho, hay una reseña en la página AllMusic que realiza críticas y comentarios sobre todo tipo de música, donde habla de este álbum y se comenta que este no es un álbum para puristas, pues “tales puristas insisten en que cuando un músico abraza las obras de compositores legendarios como Beethoven, Chopin, Mozart o Bach, debe interpretar la música exactamente como fue escrita, punto, fin de la historia” (Henderson, 2022, p. 1). Es interesante ver cómo se invita a conocer este álbum a personas con gustos eclécticos y, asimismo, se menciona que este álbum podría considerarse por puristas como una blasfemia musical.

Para Uri Caine, las fusiones que hace no le parecen radicales, las siente naturales, pues para él, esta es una evolución lógica en su lenguaje musical. En una entrevista con el periódico español El País, habló sobre la diversidad musical con la que creció, expresando que siente que esta variedad se refleja en sus interpretaciones: “Las mezclas, las fusiones se han hecho toda la vida, por eso a mí me gusta ser John Coltrane y Beethoven al mismo tiempo” (Ruíz, 2004, párr. 3). Es interesante notar que en esta entrevista él dice que, en general, se cree que hay un estándar de interpretación de la música académica, y que existe una sola manera correcta de interpretar, pero para él, cada uno tiene su versión. En otra entrevista, señaló que “hay gente que se considera guardiana de la tradición, que juzga pretenciosas estas propuestas. Otros, en cambio, piensan que los músicos debemos estar en constante movimiento, que debemos evolucionar” (Marín, 2000, párr. 5). Este tipo de propuestas revolucionarias prestan gran importancia al papel del intérprete como creador, donde las barreras de las interpretaciones más conservadoras se van diluyendo para proponer una interpretación viva, que se renueve y actualice.

La apropiación que hace Uri Caine de los *Lieder* de Schumann, coincide con muchas ideas de la propuesta interpretativa desarrollada en este trabajo. Sin embargo, pasa algo parecido al ejemplo anterior del cuarteto Brossa, pues su apropiación desde lo vocal se mueve entre el canto popular y la voz recitada; pero el canto lírico propio del *Lied*, no permanece. En cuanto al formato instrumental, su propuesta experimental pasa de ser un cantante lírico con pianista, a incluir arreglos para guitarra, violín, viola, cello, piano, cantantes y narradores. En el caso de la presente investigación, además de conservar el piano en algunas de las canciones, se añade la guitarra y la percusión y, la voz dialoga entre el canto lírico y rasgos vocales del canto popular. Ahora bien, este tipo de propuestas hacen que las posibilidades se vean infinitas.

En el caso de la canción académica latinoamericana, al explorar la red social YouTube, se encontraron muchas propuestas musicales donde se explora el cambio de formato instrumental. Una de esas propuestas es de la cantante brasileña Taís Viera, quien canta canciones académicas de su país con elementos de la música tradicional, y adapta las piezas a un formato instrumental donde incluye instrumentos de percusión y un contrabajo. Adicional a esto, su emisión vocal explora una sonoridad que dialoga entre el canto lírico y rasgos vocales del canto popular. También utiliza luces que resaltan las diferentes emociones de cada pieza, proporcionando una experiencia performática más llamativa (Viera, 2015).

Desde este punto de vista, ella toma una postura de intérprete creadora, pues a pesar de que estas piezas están escritas para voz lírica y piano, adapta las canciones a las necesidades interpretativas que identifica desde el cambio de formato instrumental, cambio de tonalidad y el diálogo en la emisión vocal lírica y popular. Esta propuesta interpretativa es una de las más cercanas a esta búsqueda desde la emisión vocal. Por medio de los

videos que publica y por la entrevista que se desarrolló con ella, fue posible percibir la coherencia en el resultado sonoro. En la emisión vocal, como ella misma dijo, según las necesidades expresivas de la canción, regula su proyección e impostación de la voz, tomando elementos técnicos del canto lírico y otras veces del canto popular. Si busca, por ejemplo, mayor volumen sin depender de la amplificación, utiliza la técnica del canto lírico (Viera, 2020).

Otra propuesta desde la canción académica latinoamericana es la del grupo Pau Brasil, el cual, desde la década de los 80, promueve un sonido único, caminando entre lo primitivo y lo contemporáneo. Sus integrantes realizan composiciones propias y reinterpretaciones de varios compositores brasileños, promoviendo el patrimonio vivo de la música brasileña. Entre ellos, llamó mucho la atención un trabajo discográfico llamado Villa-Lobos Superstar, donde reinterpretan algunas obras de Villa-Lobos, siendo dos de ellas canciones académicas (Pensando Alto, 2017). Esta propuesta se relaciona mucho con la de este estudio, pues cuenta con cambio de formato instrumental, emisión vocal, forma, armonía y tempo.

Antes de terminar con esta sección de antecedentes, es importante mencionar al dueto colombiano conformado por el pianista Luis Gabriel Mesa Martínez y la soprano Carolina Plata Ballesteros, quienes en el año 2016 comenzaron un proyecto de investigación con miras a aportar al rastreo, grabación y difusión de canciones académicas latinoamericanas con elementos musicales indigenistas. El proyecto llamado *Indigenismo, lenguas nativas y mestizaje en la canción académica latinoamericana* comenzó desde la interpretación de dos ciclos de canciones, pero se dieron cuenta de que había mucho más repertorio del esperado (Plata et al., 2018). A pesar de que este proyecto no se relaciona directamente como un antecedente artístico para esta propuesta, sí aporta desde la inquietud

por indagar sobre este repertorio, hacerlo visible y potenciar su escucha en el escenario colombiano. Adicional a ello, los autores propusieron la participación de un bailarín que dialoga con la música y sus movimientos (Mesa, 2016).

Los antecedentes antes mencionados permitieron conocer cuál es el estado actual de la canción académica latinoamericana desde los trabajos de investigación y las propuestas artísticas. Estas propuestas sorprendieron favorablemente, puesto que hicieron viable la identificación y comprensión de una variedad significativa de antecedentes que, a su vez, reafirmaron la pertinencia de este trabajo; aunque es claro que aún hay mucho por hacer. Ahora bien, la parte teórica no tuvo la misma suerte. Una de las razones es que no parece tan usual argumentar cada una de las decisiones artísticas que se tomen para un montaje, la creación no suele ligarse a la investigación; sin embargo, se evidenció que cada vez se da mayor visibilidad a este enfoque de estudio, por ejemplo, sin ir muy lejos, la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe brinda dos enfoques: uno que profundiza en la investigación y otro en la investigación creación.

Otro ejemplo es el de la revista *Quodlibet*, especialmente en la edición número 74 del 2020, donde diversos músicos e investigadores como Luca Chiantore, Rubén López Cano, Úrsula San Cristóbal, entre otros, hablaron de la investigación artística en música. Otro espacio que busca generar debates en torno a este tema es *Musikeon*, un punto de encuentro entre música y musicología donde se hacen preguntas en torno a la investigación-creación y se genera contenido desde la publicación de libros, conferencias y proyectos musicales. Con respecto a los centros de educación superior, la Escuela Superior de Música de Cataluña (ESMUC) ha potencializado la investigación artística por medio de sus programas de pregrado y posgrado. También realiza jornadas de conferencias que buscan desarrollar estrategias y herramientas que permitan consolidar la transición de la actividad

artística a la investigación artística. Un último ejemplo es la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital en Colombia, donde se viene desarrollando, desde el año 2019, la elaboración del estado del arte de las prácticas de investigación creación en Colombia.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, este trabajo aporta al estado del arte en cuanto a la propuesta interpretativa del músico como investigador que crea, en este caso, en relación con la canción académica latinoamericana. Desde esta perspectiva investigativa, ha sido posible acercarse a las problemáticas relacionadas con la música académica en la actualidad, teniendo en cuenta el contexto de una ciudad como Medellín, pensando en una propuesta interpretativa que permita solucionar tales problemáticas. En ese orden de ideas, en el próximo capítulo se describe el rol del intérprete, cómo se ha visto en el ámbito de la música académica, qué rol puede y decide tomar en la actualidad, y cómo se cuestiona frente a los paradigmas trazados desde la tradición.

Capítulo 2. La interpretación vocal como proceso creativo

Al plantear la inquietud sobre el enfoque de estudio en relación con la investigación-creación, es inevitable preguntarse lo siguiente: ¿Cuál es el rol del intérprete? El camino personal que he recorrido durante mis estudios de pregrado y de posgrado, marcan un antes y un después para responder a esta pregunta, puesto que mi mirada actual de la interpretación es mucho más amplia y reflexiva gracias a algunos referentes teóricos que he podido conocer durante esta maestría. Uno de ellos es Luca Chiantore, músico pianista e investigador, quien planteó que se suele separar la interpretación de la reflexión, en el sentido de que, por lo general, se suele interpretar la música académica de una manera convencional; es decir, siguiendo una tradición sin una reflexión de por medio.

En las jornadas de investigación artística organizadas por la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC) en el mes de febrero de 2022, el investigador Luca Chiantore habló sobre esta problemática e identificó algunos puntos a tener en cuenta para abordar esta separación. Entre estos puntos, Chiantore (2022) señaló que la música académica está ligada a una tradición interpretativa fosilizada enmarcada en modelos estáticos donde hay poco equilibrio entre la práctica y la reflexión. Esta reflexión la pensó en torno a una actualización de la interpretación de las obras canónicas que no están dialogando con el mundo actual que es distinto, con sensibilidades distintas, diverso y con necesidades particulares. Dicho de otro modo, se debe generar una reflexión desde la teoría y la práctica, teniendo en cuenta que se interpreta un repertorio del pasado en un momento presente (Chiantore, 2022).

Al descubrir estos análisis provenientes de un músico académico europeo, resultó inevitable cuestionarse sobre el papel de los músicos académicos latinoamericanos. Esto

condujo a pensar que, al ser una problemática tan vigente, en ambos territorios se puede trabajar a la par sobre estrategias que contribuyan a la inclusión de la reflexión teórica en las actividades artísticas. Es por eso que en este capítulo se abordan aspectos como el papel que suele tener el intérprete en la música académica y cómo puedo pensarme como una intérprete investigadora que busca puntos de encuentro con otras estéticas musicales que puedan aportar a su propuesta interpretativa.

2.1 Problematizando el rol del intérprete

Cuando se habla de interpretación en la música académica, por lo general, se hace referencia a las indicaciones que cuidadosamente escribe un compositor en una partitura y, a partir de esto, se asume que dichas indicaciones deben seguirse al pie de la letra, sin oportunidad de intervenir. Esta mirada busca la mayor fidelidad posible en relación con lo que el compositor realmente quiso expresar en una obra. De esta manera, al momento de interpretar una partitura, los compositores opinan que el intérprete debe asumir un rol de ejecutante. Uno de los casos más referenciados con respecto a la ejecución de una obra es el de Ravel, quien afirmó:

“No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada”, una afirmación de la que Stravinsky se hizo eco al escribir: “La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?” (Rink, 2006, p. 35)

Es claro que la partitura permite mantener la idea original del compositor, donde se encuentran indicaciones claras y precisas, donde sin ella sería imposible conservar la

magnitud, duración y complejidad de obras como sinfonías u óperas. Sin embargo, “ese aspecto, junto a otros, ha consolidado una práctica musical que venera la partitura como un texto casi sagrado, inmodificable y voz indiscutible de los compositores; por ende un texto de obediencia ciega” (Castillo, 2018, p. 11). Cuando algún músico propone salir de este estándar de interpretación más conservador, de una u otra manera, genera polémica. Esto ocurrió, por ejemplo, con el conocido caso del pianista canadiense Glenn Gould, precisamente con su interpretación del concierto para piano y orquesta N.º 1 en re menor de Brahms. Esta particular interpretación se considera llamativa, pues hasta ese momento nadie se había desviado de las indicaciones de Brahms en la partitura, en este caso, respecto al tempo. Lo más curioso es que el director de este concierto, Leonard Bernstein, se dirigió al público antes de comenzar para aclarar que lo que escucharían no era idea suya y no estaba completamente de acuerdo con estos cambios en la partitura, es decir, hizo completamente responsable a Glenn Gould de la reacción que pudiera tener la gente frente a este cambio de tempo.

El caso anterior muestra una manera de interpretar a partir de un tempo más lento, pero ¿qué pasaría en el caso de querer cambiar otros aspectos como el formato instrumental, la tonalidad, la forma, el estilo? En el contexto de la música popular, las alteraciones y cambios generados desde un producto musical original son completamente normales, de hecho, “a menudo se valoran más las posibles transformaciones que un intérprete hace de una pieza, que la pieza en sí misma” (Sans, 2002, p. 2). En relación con esto, algunos investigadores se han preguntado por la interpretación a partir de una partitura. Uno de ellos es Chiantore (2017), quien planteó que cuando se interviene una obra del modo que no corresponde a los cánones, empieza a llegar una gran lista de “no”: “no toques así porque es de mal gusto”, “no hagas eso que suena mal”, “no des esos

golpes”, “no uses ese vibrato”, “eso solo lo hacen los amateurs”. Todo esto surge porque, “consciente o inconscientemente, cuando pensamos en la música “clásica”, no pensamos en un repertorio, sino *cierto* repertorio tocado de *cierta* manera. La música clásica es una práctica, es una tradición” (Chiantore, 2017, p. 6).

Por su parte, el investigador chileno Jaime Donoso (1998) argumentó que la partitura debe ser interpretada, entendiendo la interpretación como algo ineludible al trasladar las notas de la partitura en música, donde el intérprete aporta la materia sonora desde la individualidad que emana de su persona. Esto con el fin de transmitir de manera clara al oyente, las infinitas sutilezas rítmicas, agógicas, dinámicas, equilibrio en las texturas, particularidades tímbricas, entre otros. En este punto, el autor hizo alusión a algunos inconvenientes de la partitura y se preguntó: “¿Dónde y cómo están escritas estas sutilezas? ¿Cómo se grafica la musicalidad y elocuencia personal en una partitura? ¿Cómo se puede escribir el “swing” en una pieza de estilo jazzístico?” (Donoso, 1998, p. 27). De esta manera, consideró que la interpretación está impregnada tanto de la lectura de la partitura, de la individualidad de cada persona y de una investigación sobre los elementos intrínsecos del género musical que se esté interpretando.

En el caso de la música que no depende de la partitura, como la música tradicional popular, la aprendida por tradición oral o incluso el jazz, al momento de escribirla se torna difícil lograr plasmar toda la información musical que contiene, muchas veces porque la improvisación es esencial, otras porque los géneros musicales aprendidos por tradición oral se transforman al pasar los años, y otras veces porque simplemente el estilo no es algo que pueda escribirse semióticamente hablando. Por ejemplo, en *El libro de las cumbias colombianas*, Ochoa et al. (2017), Precisamente en la introducción, expusieron una advertencia al lector, explicando que las partituras que contiene el libro se elaboraron lo

más rigurosamente posible a la fidelidad de las canciones; pero representar en notación la mayoría de información musical de estas cumbias no es posible, dado que la partitura no reemplaza la música, por lo que se recomienda ir directamente a la fuente sonora, es decir, a las grabaciones, pues nada puede sustituir la experiencia auditiva.

Al llegar a este punto fue posible constatar algunas distinciones que históricamente han separado la música académica de la música tradicional popular al momento de la interpretación mediada por la partitura, donde muchas veces, desde la academia, no se encuentran puntos en común; pues la educación musical formal, como parte de la cultura hegemónica de occidente, ha privilegiado la tradición escrita de la partitura sobre la oralidad, lo racional sobre lo emotivo y sensorial, la mente sobre el cuerpo, llegando al punto de asociar a un “verdadero músico” con la capacidad de lecto-escritura musical (Ochoa, 2016, p. 143).

En este sentido, la principal crítica hacia la partitura no es en relación con la notación como tal, sino con la poca importancia que se da a lo sensorial, sobre todo en la época actual, donde, por ejemplo, la grabación permite conocer cómo suena una obra antes de interpretarla, siendo esta una práctica muchas veces recriminada “con el argumento de que escuchar una versión de la obra les formará (a los estudiantes) una imagen preconcebida de ella y les dificultará producir una versión propia” (Ochoa, 2011, p. 62). Como este, hay muchos otros pensamientos que se han heredado de la tradición más conservadora en los centros de educación superior en música y que poco a poco se han ido modificando en concordancia con la época y los recursos con los que se cuenta actualmente. Chiantore, por su parte, señaló que de lo que se trata no es de cambiar una jerarquía por otra, sino de reconocer el potencial de lo que se tiene entre manos para crear nuevo conocimiento. Ese potencial se reconocería al cuestionar la separación entre la teoría

y la práctica, la reflexión y la creación, el pensamiento y la acción corporal (Chiantore, 2017, pág. 10).

Así pues, es importante mencionar que para este trabajo de investigación-creación, las grabaciones de audio, incluso audiovisuales, son una herramienta de gran importancia tanto como las partituras. Las partituras, por ser la primera fuente a la que se acudió a la hora de rastrear y seleccionar el repertorio y los registros audiovisuales, permitieron agilizar el proceso de escucha. Adicional al hecho sonoro o a la partitura, este estudio se adhiere al pensamiento de Donoso (1998), quien asignó especial importancia a la sensibilidad, trayectoria y subjetividad de cada intérprete, reconociendo que cada persona impregna su propia interpretación desde sus particularidades, dando vida a cada pieza de una manera distinta a como lo haría otro intérprete.

A pesar de que hoy en día se reconoce este pensamiento, llegar a él ha implicado un camino largo y reflexivo debido a la costumbre de seguir únicamente las indicaciones del compositor por medio de la partitura. Estas reflexiones tienen su origen en la música tradicional popular donde es usual versionar y proponer ideas nuevas frente a un original. De esta manera, lo que se cuestiona frente al rol del intérprete radica en la relación con la partitura y la rigidez que esto implica a la hora de la producción de una propuesta creativa que no se ciñe a esta. Dicho lo anterior, a continuación se aborda la situación del intérprete como investigador-creador, estableciendo un diálogo con algunos referentes que actualmente han llevado estas discusiones al ámbito académico, permitiendo tomar decisiones sobre la construcción interpretativa mediada por la investigación.

2.2 El intérprete como investigador-creador

Todas las canciones escogidas para este trabajo están escritas en partituras, pensadas desde la academia, lo que quiere decir que conservan el formato de la canción académica, esto es, el piano y la voz de cantante lírica. Estas canciones traen consigo una información que debería bastar al momento de la ejecución, entendiendo esa ejecución desde un punto de vista literal, cerrado, sin posibilidad de intervenir, como usualmente se ve en la música académica. En ningún momento se pretende decir que esto esté mal, sino que se debería poder escoger entre hacer una ejecución fiel a la partitura y también considerar al intérprete desde una postura activa, que se piensa más allá de la partitura, que se apropia de ella y que convive con otras formas no convencionales de interpretar.

Es por ello que se coincide con algunos autores que se han inquietado sobre el rol del intérprete activo, como aquellos que prestan gran atención al músico como “recreador”, buscando modificar el concepto de *interpretación*, para proporcionar al intérprete mayor participación en las decisiones subjetivas y siendo conscientes de que es importante investigar acerca de las obras canónicas y, a su vez, tener más creatividad para acercar esta música al público contemporáneo (Santiago, 2019). Lo que plantea Chiantore (2017) es pensado desde la interpretación en la actualidad, en lo que se tiene para ofrecer como músicos académicos de este tiempo, donde año tras año se siguen interpretando a los compositores académicos más importantes de la historia, conservando incluso la misma estética.

El primer paso, en el mundo de la música clásica, es reclamar la centralidad del intérprete y su plena libertad para crear. Y a partir de ahí, las perspectivas son múltiples, como múltiples son las formas de colaboración interdisciplinar y los

procesos transdisciplinarios que tanto peso están teniendo en la investigación artística. (Chiantore, 2017, p. 14)

En esa misma línea argumentativa, la investigadora y pianista española Carolina Santiago (2019) expresó:

Debemos tener la capacidad de elegir, a partir de un estudio previo, nuestra propia interpretación, y comprender la situación en la que nos encontramos actualmente: el público en la música clásica es reducido y, en muchas ocasiones, de sectores sociales adinerados y edad avanzada. Nuestra labor como intérpretes, llevando la música a los escenarios y realizando grabaciones, es transmitir y compartir nuestra pasión por la música a cualquier público, demostrando que no tiene por qué estar ceñida a la tradición. Cambiar la praxis interpretativa tradicional, promover diferentes programas musicales, renovar el formato de concierto o la experiencia auditiva de la música grabada está en nuestras manos. La investigación musical es, por lo tanto, el camino que conduce al intérprete hacia una mayor pluralidad de opciones artísticas. (párr. 19).

La investigación musical de la que habla Santiago (2019) es un concepto traído de la investigación artística que se ha abierto camino con fuerza creciente en la enseñanza y la práctica musical en todo el planeta, en las dos últimas décadas (Chiantore, 2020). En el caso de la música académica en particular, los esfuerzos por consolidar un espacio propio para la investigación, han chocado con el peso de la tradición musicológica y con el pensamiento gremial propio de los conservatorios. Estos espacios de investigación en música han permitido preguntarse, como lo dijo anteriormente Santiago (2019), por una mayor pluralidad en las opciones artísticas, pues la investigación no está desligada de la práctica, aquí la investigación es la propia generadora del producto artístico, sin que haya,

por lo tanto, separación alguna entre quien genera el producto artístico y quien lo estudia. En este punto, el aspecto más importante es que la práctica se vuelve necesariamente experimental y el soporte discursivo va de la mano con los resultados artísticos (Chiantore, 2020).

Como se mencionó en el primer capítulo, a pesar de que existen propuestas artísticas donde el intérprete toma un papel creador, estas no están sujetas a un trabajo investigativo escrito. Por el contrario, los trabajos escritos que se encuentran, en su mayoría, están relacionados con el análisis de obras de algún compositor o una propuesta interpretativa a la manera convencional. Así las cosas, se consideró que es el momento de aportar al estado del arte donde se haga evidente la unión de la investigación y la práctica artística del intérprete creador, generando reflexiones y preguntas que nutran el panorama musicológico en torno a la canción académica latinoamericana, teniendo en cuenta el contexto actual.

2.3 Procesos de interpretación-creación

Como se explicó anteriormente, este estudio se pregunta por un intérprete activo que se apropia de unas piezas que usualmente no son intervenidas al estar enmarcadas en una tradición musical de academia. Al hablar del intérprete activo, es necesario conocer cómo se ha entendido la interpretación en la literatura y, para ello, se tuvieron en cuenta autores como Rink (2006), Sans (2002), Danuser (2016) y Butler (2010). En primer lugar, Rink (2006) planteó diferencias entre la interpretación y la apropiación:

Considerar la ambigüedad del término «interpretar» constituye una forma bastante útil de distinguir las interpretaciones que son fieles a la música que se está

ejecutando de aquellas en las que se interponen otras cosas. De hecho, podríamos llamar «interpretación» al primer tipo de ejecución (vinculando el término a su significado esencial) y «apropiación» al segundo tipo (ya que, en cierto sentido, la obra musical se convierte en un medio que el intérprete utiliza para su objetivo personal). La interpretación, por lo tanto, puede ser sinónimo de intentar determinar y realizar las intenciones del compositor. (p. 36)

De acuerdo con Rink (2006), cuando se habla de interpretación en música académica, se introduce en una dinámica preestablecida, pues, como se mencionó anteriormente, en la música académica hay toda una tradición que hace que se den por sentado muchos aspectos del montaje y la presentación final. Por ejemplo, en aspectos como el modo de ejecución, el formato instrumental, la locación, entre otros.

Por otro lado, cuando se hace la respectiva apropiación de un repertorio, es posible pensar en diversos factores contextuales que no siempre están establecidos sino que dependen del resultado que se busque. Por ejemplo, las motivaciones personales para crear o interpretar una obra, los cambios de timbre, la manera de ejecutar los instrumentos, el espacio de ejecución, el público al cual va dirigido, entre otros. Un ejemplo en relación con el público al que va dirigido se encuentra en la obra *Pedro y el lobo* de Sergei Prokofiev en 1936, la cual se compuso para un público infantil donde se buscaba cultivar el gusto musical de los niños. Inicialmente, la obra no provocó una gran emoción, sin embargo las presentaciones posteriores en Moscú, generaron un impacto tal que 10 años más tarde, Walt Disney realizó una versión animada (Rifkin, 2018). Esta es una de las versiones más famosas, pues tiene cambios frente al original, con la intención de cumplir con el objetivo inicial: el público infantil.

En segundo lugar, Danuser (2016) describió tres categorías de interpretación y las separó mediadas por horizontes temporales. La primera, denominada “modo histórico-reconstructivo”, tiene como objetivo la reconstrucción histórica de la manera original de interpretar una obra, presentando al público lo previsto por el compositor, es decir, en el marco de la cultura musical de su época de creación. En esta categoría cabe todo acercamiento a las músicas interpretadas históricamente informadas que solo mediante la investigación histórica pueden reconstruirse las condiciones del horizonte temporal original.

La segunda categoría, llamada “modo tradicional”, concede poco peso a la reconstrucción histórica de la obra y justifica el poder creativo del intérprete. Hay una desvinculación, al menos parcial, de la fidelidad al texto en relación tanto con las indicaciones escritas como con las implícitas de la partitura. Por último, la tercera categoría, conocida como el “modo actualizador”, busca decididamente presentar las obras en un nuevo presente donde las adaptaciones, versiones y apropiaciones son normales. Este modo interpreta el pasado a partir de un espíritu de reflexión del propio presente y busca la inclusión de las innovaciones tecnológicas (Danuser, 2016, pág. 32). Un ejemplo de este modo se puede evidenciar en la adaptación orquestal que llevó a cabo Anton Webern del “Ricercar a seis voces” de la *Ofrenda musical* de Bach, donde sobresale la riqueza tímbrica y el gran formato instrumental.

Al igual que con Rink (2006), en Danuser (2016) se encontraron propuestas entre fidelidad o no al original, usando términos diferentes, haciendo recorridos temporales, desde el barroco hasta la actualidad; y, además, agregando una tercera categoría que resalta la reflexión frente al presente e incluso las herramientas tecnológicas que se puedan incluir. En efecto, estas categorías de interpretación permiten pensar desde el punto de vista del

intérprete, quien toma decisiones de la poca o mucha fidelidad frente a un original, por medio de asuntos estilísticos en relación con la época, los instrumentos, la tonalidad, las articulaciones, la reflexión por la actualización según el contexto, y las necesidades o búsquedas personales que resultan en un producto sonoro. El momento en el que se toman estas decisiones se construye desde la práctica y el ensamble de los músicos como tal, pero previo a esto, se toman decisiones que están ligadas directamente con la modificación de la partitura. Es por eso por lo que, a continuación, se profundiza sobre categorías de interpretación relacionadas con el arreglo, la versión, adaptación, orquestación, entre otros.

En tercer lugar, Sans (2002) hizo alusión a los procesos de orquestación, es decir, de transformación de una obra preexistente. Estos procesos los dividió en dos grupos que, como se vio anteriormente, parten del criterio de fidelidad que guardan o no frente al original. Por un lado, está el primer grupo que abarca la versión, la adaptación y el arreglo, el cual:

Puede implicar o no un cambio de un medio instrumental a otro; pero cuyo producto final resulta necesariamente una paráfrasis o glosa del original. El arreglista altera la integridad de la obra original para simplificarla, reelaborarla, o incluso recrearla según su propio criterio, introduciendo nuevos elementos de inspiración propia, inexistentes en el original. (Sans, 2002, p. 2)

En el segundo grupo se encuentran los procedimientos que procuran mantener la obra en su sentido más esencial: la transcripción, reducción y educción. En la transcripción se busca transferir del original a otro instrumento de la manera más fiel posible. La reducción, por su parte, busca reducir los instrumentos y algunos pasajes de una obra orquestal y llevarlos a un instrumento como el teclado, con fines prácticos a la hora de ensayar. Por último, la educción es un intermedio entre la transcripción y la reducción:

involucra un cambio de medio instrumental, pero es realizado por el propio compositor, con la meta explícita de hacer, no un texto derivado, sino un nuevo “original” (Sans, 2002, p. 2).

Estos procesos descritos por Sans (2002) son los previos al montaje, dado que están pensados desde la modificación de la partitura. Sin embargo, puede verse que en su definición se plantea lo mismo, todos parten de un original, solo que, en este caso, es posible distinguir una terminología más técnica.

En cuarto lugar, Butler (2010) habló específicamente de la versión, una de las técnicas mencionadas por Sans (2002). Para ella, hay tres tipos de versiones:

1) La versión que pretende ser lo más parecida a la base o versión de referencia; 2) la que lo transforma en mayor o menor medida, habitualmente para adaptarlo al estilo del cantante o banda que hace la versión y 3) la que manipula tanto la estructura básica de la referencia que la nueva versión pugna por convertirse en un tema independiente o paralelo. (Butler, 2010, p. 41)

Esta definición de versión demuestra lo mismo que se planteó anteriormente, es decir, siempre partiendo de una base, un original, que es más o menos modificado, en este caso, versionado. Es importante ampliar esta definición, dado que en la música popular es donde más está normalizado realizar modificaciones a partir de un original y suele hablarse de versión para entender este tipo de procedimientos. Además, también llama la atención un proyecto musical de Luca Chiantore, el cual llama InVERSIONS, donde precisamente trata de entender el concepto de *interpretación* por medio de la versión, y dialoga entre música y musicología.

A partir de estas técnicas, fue posible hacerme un cuestionamiento sobre qué tipo de intervención tendría ella sobre el repertorio escogido para este trabajo. Este cuestionamiento llegó, primero, desde mi propuesta personal como cantante; pero luego fui más allá, queriendo intervenir también las partituras originales. Por esta razón es que es tan importante abordar las anteriores categorías desde dos perspectivas: mi perspectiva como cantante que se pregunta por una participación activa en la interpretación vocal; y la perspectiva creadora de las versiones, en este caso, en colaboración con el compositor Jhonier Ochoa. Teniendo en cuenta esto, la pregunta por la propuesta interpretativa vocal se resuelve desde la apropiación que planteó Rink (2006), donde las canciones son el medio para trabajar en su objetivo personal. Asimismo, la pregunta por la propuesta creadora puede abordarse desde la versión.

Estas cuatro perspectivas permiten inferir que, aunque haya diferencias en los términos, es claro que los procedimientos de intervención de una pieza musical tienen diferentes niveles, siendo más fieles o no al original. Previo al desarrollo de este trabajo, dichas perspectivas de la interpretación no se consideraron, pues durante mi formación de pregrado, siempre tuve asignado un repertorio en concreto, con una forma de interpretarlo muy específica y sin motivaciones para la creación. A pesar de que pienso que hoy en día deben interpretarse las obras de los compositores clásicos con un acercamiento lo más fiel posible a la partitura, también pienso que este es solo un proceso de aprendizaje que permite conectar con la idea original de un compositor. Después de este acercamiento a la música lo más fiel posible al estilo y a la partitura, el intérprete puede darse la oportunidad de elegir, tanto si quiere conservar esta fidelidad como si quiere proponer desde su creatividad, subjetividad, con sus propios intereses y que piense en el público con sus propias particularidades, acordes con la época actual y el territorio que se habita.

Capítulo 3. Desarrollo metodológico

En este capítulo se brinda claridad con respecto a cuáles fueron los parámetros para escoger el repertorio y también sobre cómo se fue abordando la construcción del diálogo entre lo académico y lo tradicional popular. A esta construcción se le denominó “procesos interpretativos en doble vía”, siendo este el resultado del diálogo entre la canción académica latinoamericana con elementos de la música tradicional popular.

3.1 Búsqueda y criterios de selección de repertorio

El proceso de búsqueda comenzó con el rastreo de partituras de canciones académicas latinoamericanas sin un filtro en concreto. Más adelante, se decidió hacer énfasis en aquellas canciones que tuvieran elementos de la música tradicional popular. Al buscar canciones con estas características específicas, se generó un gran filtro que permitió encaminar la selección del repertorio de manera más clara, pero esto no significa que el resto del repertorio no resultara interesante. De esa manera, se procedió a recopilar todas las partituras de canción académica latinoamericana sin importar si tenían o no elementos de la música tradicional popular.

Esta búsqueda inició en el Centro de Documentación de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. En la sección del repertorio vocal, en su mayoría, se encontró óperas, oratorios y canciones académicas de compositores europeos. En muy poca medida se halló un repertorio de canción académica latinoamericana. En general, encontrar repertorio de compositores latinoamericanos es una tarea muy difícil, puesto que, como se mencionó anteriormente, este repertorio no hace parte formal de los pensum en música en la mayoría de los conservatorios del mundo.

Después de explorar esta fuente bibliográfica física, comenzó el confinamiento por la pandemia del COVID-19, por lo que visitar bibliotecas se volvió imposible. Por fortuna, el internet permitió encontrar una gran cantidad de partituras gracias a plataformas como Petrucci Music Library, Facebook y algunas páginas de descarga libre. En estas plataformas, sobre todo en Facebook, se notó que hay una gran motivación por compartir e interpretar obras de compositores latinoamericanos y es recurrente leer comentarios sobre lo difícil que es acceder a este repertorio. Por lo anterior, se consideró muy valioso que este espacio de intercambio a nivel mundial exista, pues permite dar a conocer a los compositores latinoamericanos y, además, algo muy novedoso como lo son las obras de mujeres latinoamericanas compositoras. Sin duda, es novedoso porque en el pregrado nunca interpreté a ninguna compositora.

La primera fuente a la que se acudió para seleccionar el repertorio para este trabajo fueron las partituras y, posteriormente, para agilizar el proceso de selección y escucha, se hizo uso de las herramientas multimedia como YouTube, Spotify y Deezer. En las partituras se encontró información como tonalidad, rango vocal, género musical (si lo tiene), compositor, poeta, año de composición, línea del piano y de la voz, dinámicas, tempo, texto, relación de la voz con el piano, entre otros. Esta lectura de la partitura es un poco más racional, antes de ejecutar cualquier sonido. Por otro lado, en las grabaciones es posible apreciar el resultado sonoro, conocer diferentes interpretaciones de las canciones, distinguir el género musical (si lo tiene), sentir la relación entre el piano y la voz, y cómo se complementan. Si estas grabaciones contienen video, también se puede leer el lenguaje no verbal como los gestos faciales y corporales de los intérpretes.

A medida que se iban encontrando las partituras, se procedió a sistematizar la información de cada una de las canciones en un archivo de Excel a modo de catálogo. En

este archivo se incluyó la siguiente información: nombre del compositor/a, fecha de nacimiento y muerte (si aplica), nacionalidad, género musical tradicional popular encontrado (si lo dice en la partitura), año de composición, y algunas anotaciones personales. En estas anotaciones personales se aclara si hay alguna grabación en internet para conocer la canción o si, por el contrario, no se encuentra ningún registro, dado que, como se dijo anteriormente, esta herramienta audiovisual permitió escuchar y, posteriormente, seleccionar las canciones para este trabajo. En estas anotaciones también se escribió si se percibió algún elemento de la música tradicional popular aunque no lo diga la partitura. Esto fue algo interesante, puesto que lograr reconocer una línea melódica, un patrón rítmico o una secuencia armónica que se pueda considerar como elementos de la música tradicional popular, da cuenta de mi latinoamericanidad en cierta medida, porque, claro está, hay muchos otros elementos musicales que no logro reconocer. En todo caso, aunque la partitura no lo diga explícitamente, fue posible sentir algunas referencias a la música tradicional popular.

En la literatura, esto se ha entendido por medio de diferentes conceptos relacionados con las teorías de referencias, tales como la intertextualidad, tópicos, guiños, citas estilísticas, signos musicales, remisiones intergenéricas, entre otros. Después de realizar una lectura de estas herramientas de análisis, se infirió que la remisión o referencia intergenérica puede ser un concepto que se puede utilizar para entender mucho mejor, cuáles fueron los criterios de selección del repertorio. Según López-Cano (2020), “Las referencias intergenéricas detonan al menos algunas de las connotaciones y significados vinculados a las músicas aludidas. Estos incluyen valores atribuidos por su origen o práctica social (música de campesinos, de cacería, litúrgica, danza, canto, etc.)” (p. 261).

En este caso, la remisión intergenérica existe en el encuentro del género del *Lied* (canción académica) y algún género tradicional popular.

Para complementar esta idea y dar mayor claridad sobre la remisión intergenérica en relación con el repertorio seleccionado, donde se busca que el tratamiento de la música tradicional popular sea evidente, se hace alusión, por ejemplo, a uno de los tres periodos en los que se ha categorizado la música de Alberto Ginastera. Este periodo es llamado nacionalismo objetivo donde “los elementos folklóricos y populares están presentados de una manera directa y en que el lenguaje participa de elementos del sistema tonal” (Miranda & Tello, 2011, pág. 157). Los otros dos periodos serían opuestos a los criterios de selección antes mencionados, pues de acuerdo con la autora del libro *Alberto Ginastera en cinco movimientos*, Pola Suárez (1972), el periodo nacionalista subjetivo, está marcado por un mayor sincretismo entre las técnicas de la música académica y el uso del material folclórico en el cual el músico se desliga fácilmente del elemento tradicional popular y no lo muestra tan evidente y el periodo neo-expresionista se caracteriza por la adopción explícita de la técnica dodecafónica (Lezcano, Bianucci, & Rodríguez, 2010, pág. 116).

La presencia directa de estos elementos, se percibe inicialmente desde la indicación escrita por el compositor en cada una de las partituras, refiriéndose a un género musical concreto, haciendo expresa la relación intergenérica directa entre, por ejemplo, una zamba argentina y el tratamiento compositivo de canción académica. En su mayoría, el aspecto que evidencia la presencia de estos elementos es el patrón rítmico, el cual no deja lugar a dudas del género musical al que se remite el compositor.

En la búsqueda de repertorio y de antecedentes artísticos, se consideró importante realizar otro filtro para la selección, dado que los elementos de la música tradicional popular pueden ser usados en las canciones académicas de dos formas: la primera es tomar

una melodía ya existente y llevarla a la canción académica por medio de la adaptación a un formato de piano y cantante lírico, y la segunda es la creación de una pieza nueva que se inspire en ritmos tradicionales populares. Un ejemplo de la primera forma se puede ver con las canciones guambianas estrenadas por la soprano caleña Janet López Calderón en el año 2020. Estas son adaptaciones de unas canciones tradicionales de los indígenas Misak, las cuales fueron interpretadas con “un toque lírico y se hicieron canción arte”, tal como afirmó en una entrevista para Unicauca al Día. En este caso, estas melodías se reconocen como indígenas, pero en su emisión vocal se conservan las características del canto lírico.

Un ejemplo de la segunda forma son las *Cinco canciones populares argentinas* del compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983), quien se basó en géneros musicales tradicionales populares argentinos como la chacarera, la zamba o el gato para crear canciones académicas. En el caso de este trabajo, se tuvo en cuenta la segunda forma, es decir, las canciones que se fundamentan en géneros musicales tradicionales populares. A continuación se presentan las canciones seleccionadas:

1. Abismo de sed, zamba, Carlos Guastavino (1912-2000)
2. Vidala del secadal, vidala, Carlos Guastavino (1912-2000)
3. Hei de seguir teus passos, maracatú, Waldemar Henrique (1905-1995)
4. Lundú da Marqueza de Santos, lundú, Heitor Villa-Lobos (1887-1995)
5. Presagio y lamento, joropo, Juan David Osorio (1985-)
6. Despreocúpate morena, landó y merengue venezolano, Jhonner Ochoa (1985-)
7. Tengo un nuevo amor, bolero lento, Ernesto Lecuona (1895-1963)
8. Danzante del destino, danzante, Gerardo Guevara (1930-)

9. Guitarra, merengue venezolano, Modesta Bor,(1926-1998)
10. To Huey Tlahtzin Cuauhtemoc (Nuestro gran padre Cuauhtemoc), canción indigenista, Salvador Moreno (1916-1999)

Al tener el repertorio seleccionado, se comenzó a trabajar sobre la apropiación de cada una de las canciones. Este proceso de apropiación se pregunta por un intérprete activo que propone, que va más allá de la partitura y se cuestiona sobre el proceso creativo del resultado sonoro. Como se argumentó en el apartado 2.1, la música académica se suele regir por las indicaciones que aparecen en la partitura, y hacer cambios a esta es ir en contra del pensamiento del compositor. Por otro lado, en la música popular se encuentran diversas versiones de una canción y es una práctica completamente normal.

Para proponer un cambio de este panorama desde la canción académica latinoamericana, se seleccionó un repertorio que, desde el momento de su creación, buscaba el diálogo con la música tradicional popular, lo cual facilita la apropiación y el papel del intérprete más dinámico. Como se expuso, las canciones académicas obedecen a un formato instrumental de piano y cantante lírico, en algunas ocasiones se cambia el piano por la guitarra, pero no es común encontrar otros formatos, a menos de que sean arreglos orquestales, lo cual sigue estando ligado a la academia. Este repertorio, al estar remitido intergenéricamente, permitió cuestionar sobre su resultado sonoro. Bajo dicha perspectiva, la construcción interpretativa en doble vía busca un diálogo entre la tradición académica y los elementos de la música tradicional popular encontrados en las canciones, ya sea desde el cambio del formato instrumental, desde la emisión vocal o de ambas.

En el próximo apartado se hace referencia al proceso que me condujo a pensar la interpretación de este repertorio en doble vía, es decir, permitiéndose sentir las influencias de la música tradicional popular y de la canción académica latinoamericana.

3.2 Procesos interpretativos en doble vía

Como se mencionó en un principio, al escoger canciones académicas con elementos de la música tradicional popular se facilita la apropiación de un proceso interpretativo que se mueve en dos vías, dos estéticas, dos géneros que no suelen convivir y que aquí dialogan. Para el objetivo de este trabajo no es suficiente con escoger canciones académicas que se influyeran de la música popular tradicional y proponer una interpretación a partir de la partitura, sino que se busca construir una propuesta interpretativa desde la retroalimentación de ambas vías. Si estas canciones no tuvieran dichos elementos, también podría hacerse dicha apropiación; sin embargo, para mi primer acercamiento como intérprete activa, resultó más adecuado comenzar abordando canciones académicas que evidencien una relación intergenérica donde la música tradicional popular se proyecte de manera evidente, o lo que esté en el marco de lo que se ha conocido como nacionalismo musical objetivo.

Asimismo, para construir mi rol como intérprete activa me dispuse a trabajar sobre cambios en el repertorio, haciendo una respectiva selección desde dos ejes principales: lo vocal y lo instrumental. Esta construcción fue un reto muy grande, dado que realizar cambios en ambas perspectivas fue algo nuevo para mí, pues esta posición creadora no fue usual en mis estudios de pregrado. Por ello, esta propuesta va en doble vía, es decir que, desde la escogencia del repertorio, se eligieron canciones académicas con elementos de la música tradicional popular. En cuanto a la emisión vocal, se tomaron elementos del canto

lírigo y rasgos vocales del canto popular; y en cuanto a lo instrumental, se propusieron cambios de tonalidad, de formato instrumental, y de armonía en diálogo con la línea melódica.

En este punto es importante recordar que, como se planteó al inicio de este trabajo, se tuvieron en cuenta tres inquietudes: la canción académica latinoamericana, las músicas tradicionales populares latinoamericanas, y el papel del intérprete activo. Sin embargo, aunque no se incluyó como un objetivo en concreto, también surgió la inquietud por el espectador. No es suficiente con simplemente cantar más este repertorio que es poco conocido, sino pensar en el destinatario final, dar más valor al público, sobre todo en el contexto y la ciudad en la que crecí, dado que esta no es la música más escuchada ni los conciertos más frecuentados. No obstante, en tendencia con la tradición clásica, pareciera que, como bien señaló Chiantore (2020), “pensar demasiado en la audiencia parece algo indigno (...). Pero ¿no se supone que tocamos para el público? Resulta, en cambio, que pensar demasiado en el público y en gustar a quien nos escucha tiene un tinte de vulgaridad” (p. 73).

Desde estos puntos es que radican las decisiones que se fueron tomando al seleccionar el repertorio y al cuestionar sobre el modo de abordarlo ante las evidentes diferencias entre lo académico y lo tradicional popular, proponiendo un punto de encuentro entre unos opuestos y buscando resolver estas tres inquietudes planteadas.

En este caso, consciente de que estas propuestas pueden invadir una tradición interpretativa de siglos, por lo que, como se mencioné en los antecedentes, procuré basarme en propuestas artísticas existentes que puedan ampliar el panorama desde el acto creativo mismo y en referentes teóricos que se han planteado inquietudes sobre dicha tradición. Llevar esto a la música clásica como se le conoce hoy, sin duda, es un desafío histórico que

trasciende con creces los programas de enseñanza artística en maestrías y doctorados a causa de la divinización decimonónica del genio compositor, la visión positivista de la forma musical como objeto estático identificado con la partitura y la austeridad con la que el siglo XX ha culpabilizado cualquier iniciativa que no estuviera avalada por una supuesta *autoridad* del texto, junto a una fuerte tradición conservadora validada por los linajes didácticos y las escuelas nacionales (Chiantore, 2020).

Esta autoridad del texto, como apuntó Chiantore (2020), no es tan común verla al interpretar la música popular, muchas veces porque no se cuenta con una partitura y otras porque simplemente no se desea hacer una interpretación fiel al original. Al respecto, González (2009) planteó un interesante panorama desde la canción popular, donde su interpretación se presenta más como un proceso que como un objeto:

Una canción tiene existencias parciales o fragmentadas a través del tiempo, que se nutren unas con otras. Existe cuando es compuesta; cuando es arreglada; cuando es interpretada y reinterpretada; cuando es grabada, mezclada y editada; cuando es consumida –es decir, escuchada, re-escuchada, cantada, gritada o bailada–; y cuando se piensa y se habla sobre ella. De este modo, la canción se va conformando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha. (p. 205)

Para la canción académica, la anterior descripción puede sonar bastante inusual por todos los aspectos ya hablados anteriormente en relación con la generalizada rigidez al abordar la música académica; sin embargo, al conocer más a fondo la canción académica latinoamericana de compositores con fuertes influencias nacionalistas, fue posible darse cuenta de que su mirada es mucho más abierta a adaptar esta música a un proceso activo

como el que se acabó de leer. Por ejemplo, el compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000), quien compuso un vasto repertorio de canción académica, era frecuentemente solicitado por los intérpretes para que realizara distintas adaptaciones de sus piezas para otros formatos, lo cual permitió una “ampliación de la audiencia que accedió a esa música, que se potenció por esta suerte de producción “múltiple” de una misma obra” (Mansilla S. , 2007, pág. 236). Aunque Guastavino realizó dichas adaptaciones, también los intérpretes decidieron intervenir desde su creatividad realizando sus propias versiones. Se cree que una de las razones para dicha solicitud corresponde a los elementos de la música tradicional popular que tienen las obras de Guastavino, lo que facilita su apropiación y versión.

Las propuestas interpretativas que se lograron rastrear, donde se propuso versionar canciones académicas con elementos de la música tradicional popular, no siempre son fieles frente al género musical encontrado, sino que buscan dialogar en doble vía.

Conservar la fidelidad del género musical realizando un estudio detallado de los rasgos vocales es un trabajo muy interesante que queda pendiente para una exploración vocal posterior, ya que para mí, el tratamiento del canto popular en diálogo con el canto lírico, es una experiencia significativa que da inicio a una inquietud por la variedad de adornos vocales que antes no consideraba fusionar con el canto lírico.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante aclarar que el proceso interpretativo en doble vía en este trabajo en relación con lo vocal, se centra en el diálogo entre la técnica del canto lírico y los rasgos vocales del canto popular. Por consiguiente, no se buscó ser completamente fiel a las particularidades vocales de cada uno de los géneros tradicionales populares encontrados en cada canción, sino poner en diálogo rasgos vocales del canto popular con la técnica del canto lírico. Dicho diálogo no está enmarcado dentro de una tipología, es decir que no se busca cumplir con algún tipo de canto popular en concreto,

sino tomar rasgos vocales que de manera generalizada se utilizan en el canto popular y no en el canto lírico. Entre estas características generales podemos mencionar que el volumen deja de ser protagonista, el uso de tonalidades más graves es más recurrente y por ende, se presentan sonoridades más íntimas como el susurro, la voz con aire o voz hablada; hay mayor entendimiento del texto, mayor personalidad tímbrica, la amplificación permite combinar sonidos suaves sin que el acompañamiento instrumental sobrepase la voz, nuevas posibilidades de fraseo, color, ritmo y la creación de nuevas versiones que se adapten a los requerimientos del cantante (Arrellano, 2018, pág. 37).

Otro aspecto importante en donde se buscó dialogar en doble vía es el espacio de ejecución. Como se mencionó anteriormente, el cantante lírico se vale de la proyección de su voz para poderse escuchar en un gran espacio, por lo que, al dialogar entre ambas técnicas, modificando la tonalidad en algunas canciones y ampliando el formato instrumental, dicha proyección vocal puede mediar por medio del recurso de la amplificación del sonido para lograr una ecualización entre los instrumentos implicados y la voz sin necesidad de utilizar el 100 % de su proyección vocal. Para finalizar este aspecto relacionado con el espacio de ejecución, es importante manifestar que se conserva la dinámica que busca una contemplación de un resultado sonoro y que el público implicado no interactúa activamente como podría llegar a hacerse en un concierto de música tradicional popular. Sin embargo, el lugar donde se planeó realizar este montaje es un espacio abierto a todo tipo de manifestaciones musicales y que, a su vez, funciona como bar. Por lo tanto, un aspecto que rescataría de la música tradicional popular, en este caso, es que mientras se disfruta de un concierto, se puede acompañar de algún producto del bar. Esta reflexión sobre el lugar de ejecución permite habitar otros espacios de la ciudad que anteriormente no se habían considerado.

Como puede verse, mi concepto de la música popular está vinculado, en este caso, a una definición más amplia desde la relación de técnicas vocales, apropiación, versión, entorno de ejecución, creación y flexibilidad interpretativa.

3.3 Sobre la voz

Antes de continuar con la propuesta interpretativa de lo vocal, es necesario aclarar la terminología en relación con la técnica vocal, el canto lírico y el canto popular. Cuando se habla de técnica vocal se hace referencia al aprendizaje de unas herramientas que permiten abordar las partes del cuerpo involucradas al momento de cantar; es decir, la anatomía, junto con la parte fisiológica, permite comprender cómo funciona dicha anatomía. De esta manera, el cantante podrá utilizar de forma efectiva y sana los órganos que intervienen en la emisión vocal y, de acuerdo con sus intereses propios, enfatizar en la búsqueda de diferentes espacios de resonancia que encajen mejor en su corriente interpretativa de preferencia (Saldarriaga-Morales, 2019, pág. 14). Este aprendizaje detallado puede estar mediado por un proceso de clases guiadas o, por el contrario, por medio del empirismo, la imitación y un análisis consciente de las sensaciones al cantar. En ambos casos, puede construirse una técnica vocal de alta calidad.

Con respecto al canto lírico y popular, estos se definen como dos técnicas consideradas como opuestas por diversos factores como la proyección del sonido, el rango vocal, la impostación del sonido, el repertorio, entorno de ejecución, manejo de matices, entorno de aprendizaje, entre muchos otros. Cuando se habla de canto lírico, es inevitable remitirse al siglo XVI italiano, donde comenzó a gestarse la ópera. La técnica del canto lírico es el resultado de una necesidad acústica de la época, que buscaba proyectar el sonido tan lejos como fuera posible por medio de la resonancia natural del cuerpo, en particular del

cráneo y así poder llenar de sonido grandes escenarios y poder ser escuchado por encima de un ensamble instrumental.

En el canto lírico se busca demostrar cierto virtuosismo, abarcando un rango vocal amplio, resaltando las notas agudas, utilizando ágiles coloraturas, complejas frases largas, entre otros. En cuanto al color, se busca la homogeneidad:

(...) uno de los de los objetivos del cantante lírico es, precisamente eliminar los registros, es decir, conseguir una homogeneidad en toda la extensión de la voz, desde la nota más grave a la más aguda, para que parezca que todas están emitidas de una misma manera. Esto no ocurre con otros estilos de canto (García-López, 2020, pág. 65).

El entorno de aprendizaje y ejecución está enmarcado desde la academia, donde se abordan géneros como la ópera, la canción académica o el oratorio. El cantante debe formarse por muchos años debido a la complejidad y exigencia de las obras que interpreta y, con los años, alcanzar una madurez que le permita, en el caso de la ópera, abordar un personaje. El repertorio está mediado por la partitura y las indicaciones que un compositor haya planteado. De aquí la rigidez al pensar en modificar algún aspecto de ella.

El canto popular, por su lado, utiliza espacios de resonancia diferentes al canto lírico, pues no está entre sus propósitos iniciales la proyección del sonido en su máxima capacidad. Con la llegada de recursos tecnológicos como la amplificación del sonido, se hizo cada vez menos necesaria la potencia vocal en cuanto al volumen. Si bien en el canto popular también se abarcan aspectos vocales virtuosos, este no es un factor determinante para el resultado sonoro. Además, su parentesco con la voz hablada permite considerar un rango de notas corto. Esto último es gracias a la gran variedad de géneros musicales con

características y propósitos diferentes, donde la emisión de la voz no cumple con una técnica vocal estándar sino que por el contrario, está mediada por el género musical, el propósito artístico y las capacidades vocales particulares de cada individuo:

La gama de colores vocales es mucho más amplia dentro del canto popular y las formas de tratamiento dependen, en gran medida, del género y el estilo musical por interpretar. Sin olvidar, claro está, que en determinados contextos culturales la voz cantada es consecuencia de la voz hablada, circunstancia que determina en gran medida las características y las formas de emisión de las vocales de manera particular (Ordóñez, 2018, págs. 51-52)

El repertorio está muchas veces mediado por el mismo cantante en colaboración con el compositor o es de creación propia como los cantautores, quienes deciden sobre el resultado sonoro de su voz. En caso de querer cantar algo de otro compositor, se busca adaptar la pieza a la voz del cantante, según sus preferencias o capacidades. El entorno de aprendizaje puede darse por tradición oral, imitación y empirismo; pero también existen carreras universitarias enfocadas en la técnica del canto popular. A pesar de las diferencias entre ambas técnicas, también es importante mencionar sus puntos en común como el estudio consciente de la respiración, la resonancia, el apoyo y la salud vocal.

Una vez expuestas las diferencias entre ambas técnicas, es momento de ir un poco más allá, hablando de lo que pasa específicamente en el instrumento cuando se abarca una u otra técnica y cómo se pondrán en diálogo en la interpretación propuesta. Teniendo en cuenta las características mencionadas anteriormente sobre el canto lírico, se puede decir que este canto es creado y estimulado para sacar todo el potencial de la voz en función de las necesidades acústicas y la estética musical de la época en que surgió. Por lo tanto, una

de las palabras más importantes al hablar del canto lírico es la “impostación”. La impostación viene de la palabra en latín *imposta*, usada en la arquitectura, que significa poner sobre. Este término de *soportar* es lo que en el canto lírico se conoce como “impostar”, es decir, ubicar el sonido producido por la vibración de los pliegues vocales dentro de las cavidades de la cabeza. Según (Arribas, 1981, pág. 54):

La *impostación* de la voz es una cuestión de resonancia y cuando se habla de *técnicas* vocales, se alude fundamentalmente a las distintas maneras cómo el cantante puede utilizar sus resonadores para recibir el sonido laríngeo y colocarlo en ellos, aprovechando las partes móviles de los mismos (lengua, velo del paladar, labios) y las sensibilidades fonatorias que en ellos se originan (sensibilidades palatales, velo-faríngeas, naso-faciales)

Para algunos cantantes esta sensación está ubicada especialmente en los huesos etmoides y esfenoides localizados a la altura de la nariz y casi los ojos (ver figuras 1 y 2). Impostar el sonido en el canto lírico asegura una protección de la voz para poder explotar todo el rango vocal y amplificación del sonido posible. Esta impostación del sonido puede reflejarse tanto en la voz de pecho como en la voz de cabeza. Esta característica del canto lírico ha dialogado con otros géneros como la ranchera, el bolero o las baladas de los 70, sin perder los rasgos vocales del canto popular.

ESFENOIDES

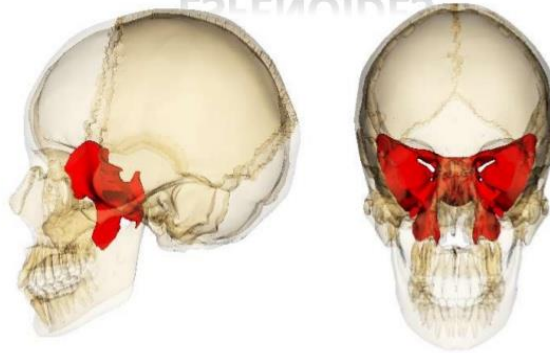


Figura 1 Hueso esfenoides

Fuente: (Nieves M. , 2020)

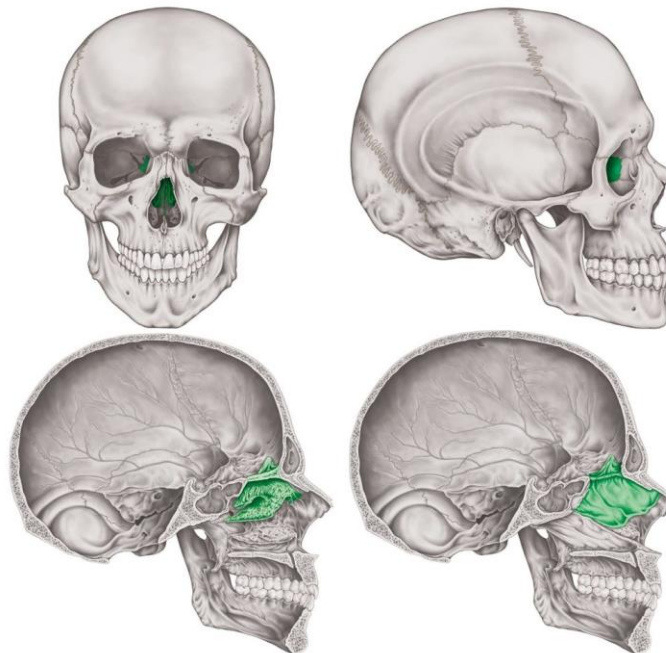


Figura 2 Hueso Etmoides

Fuente: (Azevedo, 2021)

A partir de este momento los términos *voz de pecho* y *voz de cabeza* guiarán el discurso de lo que resta del trabajo, por lo que es importante dejar clara su definición.

Al hablar de voz de pecho y voz de cabeza se hace referencia a los distintos mecanismos o registros vocales que existen en el canto. Las notas más graves y cercanas a la voz hablada se conocen como voz de pecho, debido a que es en la zona del pecho y hasta la altura de la garganta donde se siente mayor vibración, es decir, resuena por simpatía. Al emitir notas agudas se logra sentir mayor resonancia en la cabeza, por lo que ese registro se suele llamar voz de cabeza. Reconocer estos registros es posible gracias a los músculos tiroariteonideo, que tiene mayor actividad en la voz de pecho; y el cricotiroideo, que tiene más actividad en la voz de cabeza (García-López, 2020). (Ver Figura 3).

Figura 3

Músculos cricotiroideo y tiroariteonideo

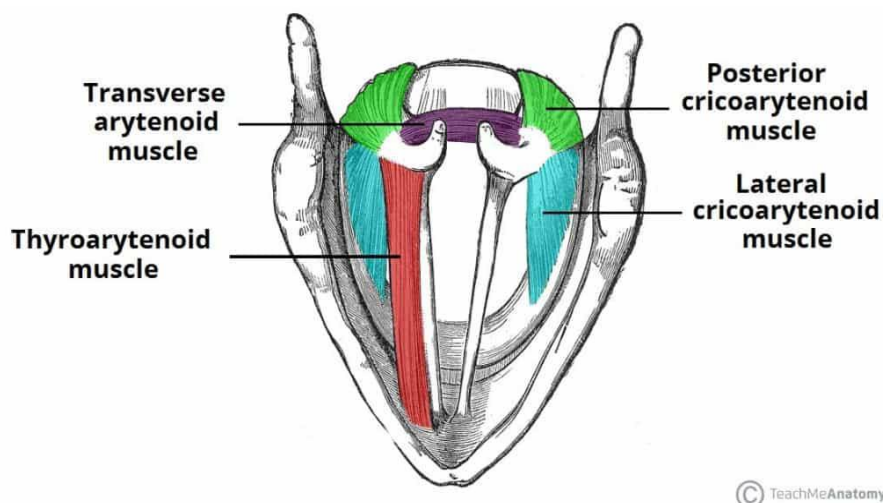


Figura 3 *Músculos cricotiroideo y tiroariteonideo*

Fuente. (Hurtado, 2021)

Cuando se combinan estos dos registros, se obtiene una voz mixta. La voz mixta no es un registro como tal, sino la mezcla de la actividad de los músculos anteriormente mencionados. El más mínimo cambio en la configuración y uso de estas estructuras

produce variaciones en la calidad y fuerza del sonido emitido y percibido luego por el oyente, por lo que algunos tipos de voz mixta se pueden sentir con más peso en la voz de pecho o más hacia la voz de cabeza.

Cuando se habla del canto popular se suele utilizar en mayor medida la voz de pecho y la voz mixta. No es indispensable que ocurra la impostación del sonido, además de que existe una amplia variedad de géneros musicales que, como se explicó, no buscan necesariamente una gran amplificación del sonido de manera natural, debido al recurso del micrófono.

Otro concepto importante para tener en cuenta es la *colocación*, que muchas veces se ha presentado como equivalente a la impostación, pero no necesariamente van juntos. Mientras la impostación busca ubicar el sonido en un punto, la colocación se refiere a la inducción exacerbada de los sonidos hacia el sitio predeterminadamente elegido y está relacionado con la direccionalidad del sonido hacia las zonas de resonancia que se quiere. Un ejemplo para lograr entender esto puede ser pensar en un vendedor callejero que coloca sus palabras pero no las canta, las grita, no imposta sus gritos como un cantante de ópera, sino que utiliza el ingenio instintivo para acomodar su voz de forma que la repetición diaria no provoque demasiados daños en la musculatura laríngea (Tulián, 1994). Teniendo en cuenta esto, la colocación se puede encontrar en ese vendedor callejero, en el cantante popular y en el cantante lírico.

La definición de estos conceptos permitió comprender cómo abordar cada una de las canciones, teniendo en cuenta que todas están enmarcadas en la tradición del canto lírico y que esta propuesta busca retroalimentarse por parte de ambas vías: la del canto lírico y rasgos vocales del canto popular.

Capítulo 4. Resultados de la experimentación

Este capítulo es uno de los más importantes en este trabajo, pues hablo sobre las experiencias que tuve mientras construía la propuesta interpretativa desde la experimentación vocal y la versión. Este trabajo de exploración me acompañó durante estos tres años de estudio de maestría el cual comenzó como un proceso tímido y cauteloso, pero a medida que me iba arriesgado un poco más e iba investigando los referentes teóricos y prácticos, comenzó una deconstrucción de lo aprendido en el pregrado para dar una nueva forma a mi modo de cantar, donde puedo interactuar con diferentes colores y emisiones vocales con el fin de proponer una interpretación que se aventura a crear.

Después de la experimentación en cada clase de canto, consignaba en una bitácora el proceso de apropiación que fui teniendo con cada una de las piezas, expresando mis dificultades, logros y aspectos a seguir trabajando. Este panorama me hizo notar que en general, todas las piezas tienen la misma búsqueda y unos resultados parecidos, sin embargo hay algunas particularidades en algunas canciones. Esta búsqueda tiene relación inicial con la tonalidad, siendo este el punto de partida para las demás decisiones relacionadas con la voz y con la versión. Teniendo clara la tonalidad, comienzo a explorar sobre las diferentes herramientas.

En este capítulo también abordaré aspectos generales de cada una de las canciones, información sobre el compositor, poeta, género musical tradicional popular, proceso de versión y proceso de montaje.

Antes de comenzar este capítulo, es importante mencionar cómo se dio el proceso de versión de cada una de las canciones seleccionadas. La primera pieza que seleccioné para acercarme a mi propia versión fue “Abismo de sed”. Inicialmente buscaba ser lo más

fiel posible a la partitura original y los cambios se generaron a partir de una adaptación del formato de piano y cantante lírica, al formato original de la zamba: guitarra, bombo legüero y cantante. Inicialmente estos cambios no se pensaron desde la versión sino desde la adaptación, por lo tanto, no hubo alteraciones en la armonía (rearmonización) y la propuesta vocal no fue tan arriesgada y propositiva debido al arraigo por realizar el ritmo, las dinámicas y el fraseo fiel a la partitura. La tonalidad se transportó medio tono hacia abajo, es decir que pasó de fa menor a mi menor. El bombo legüero hacía el patrón rítmico de la zamba que estaba propuesto en la mano izquierda del piano y la voz buscaba generar un sonido menos impostado, pero aún muy apegado a la partitura en cuanto a ritmo y dinámicas. Más adelante, tomé la decisión de contactarme con Jhonnier Ochoa, un compositor con el cual mi panorama se amplió muchísimo al momento de intervenir las piezas ya no solo desde la adaptación de un instrumento a otro, sino desde aplicar realmente el significado de la versión.

Este proceso estuvo acompañado de las clases de técnica vocal donde estuve explorando con mis profesoras Silvia Cuenca y Yenny Saldarriaga cada una de las canciones, alejándome de mi zona de confort del canto lírico y proponiendo otras tonalidades, usando diferentes rasgos vocales propios del canto popular. El asunto relacionado con el cambio de tonalidad tiene una razón de ser que va mucho más allá de la exploración antes mencionada, pues también me he llegado a cuestionar el entendimiento del texto en el canto lírico especialmente en las frecuencias altas, las cuales complejizan abordar distintos idiomas y el tipo de melodía que se esté cantando. Teniendo en cuenta todo esto, decidí modificar o conservar la tonalidad, siendo este el primer parámetro a tener en cuenta para trabajar con Ochoa. Al tener claras las tonalidades, le indiqué a Ochoa que pretendía que las canciones fueran versiones donde se pudiera agregar la guitarra y la

percusión, un formato que representa mucho más la latinoamericanidad que solo el piano. Sin embargo no significaba que el piano no fuera partícipe, de ahí precisamente viene uno de los primeros diálogos en doble vía. El papel de la percusión se propone resaltar justamente los patrones rítmicos de los géneros musicales implicados pero con una propuesta escrita a partir de variaciones rítmicas.

A continuación, en palabras de Ochoa, veremos algunas generalidades de las canciones versionadas:

En relación con el formato instrumental, la combinación de piano y guitarra en los ensambles de cámara resulta complejo debido a que el piano posee más fuerza en intensidad sonora que la guitarra, no obstante por la naturaleza de este proyecto, la guitarra es un instrumento obligatorio, ya que está presente en muchas de las músicas latinoamericanas y sobre todo, en los géneros a los cuales pertenecen las piezas incluidas en el repertorio de este proyecto. Los instrumentos no están jerarquizados ni en importancia, ni en cuanto a la asignación de melodía-armonía. Ambos instrumentos poseen elementos relevantes dentro de las versiones. Podríamos hablar más bien, de un contrapunto de capas sonoras a cargo de los instrumentos, en tanto que ambos son instrumentos armónicos por excelencia. Por el lado de la percusión, es el papel que se encarga de conectar elementos rítmicos característicos de las músicas tradicionales sobre las cuales está basado el repertorio.

En relación con los elementos que no corresponden a la pieza original, primero hay que hablar de lo que se conserva inamovible, que es la melodía principal de la voz. Los demás elementos son propuestos casi en su totalidad en las versiones, por ejemplo, en piezas en donde la armonía originalmente es bastante predecible en cuanto a su funcionalidad, se conservan esas expectativas armónicas pero los acordes se sustituyen o se colorean con sonidos añadidos, extensiones, intercambios modales, entre otros. El ritmo en la parte instrumental es otro elemento que no sufre grandes intervenciones para que se pueda percibir la música tradicional sobre la que está basada cada versión. Un elemento que cambia considerablemente es el

formato, de hecho, la mayoría de las obras que componen el repertorio están escritas en formatos distintos al original. Las piezas originalmente son para piano y voz, y aquí fueron versionadas según las necesidades del nuevo ensamble. También se generó cambios en la parte del piano para que su papel fuera acorde con los demás instrumentos. (Ochoa J. , 2022)

Otro aspecto a tener en cuenta es que adjunto con este trabajo se encontrarán unos videos donde abordo cada una de las canciones desde la perspectiva vocal del original y desde la apropiación.

Después de estas claridades generales, procedo a describir el proceso y resultado obtenido en cada una de las piezas.

Abismo de sed (1968) Zamba argentina. Carlos Guastavino (1912-2000)

4.1.1 Sobre el compositor

Carlos Vicente Guastavino, compositor, pianista y docente, nace en el año 1912 en la ciudad de Santa Fe en Argentina y muere en el año 2000 en la misma ciudad. Guastavino es uno de los compositores que más se menciona al hablar de la música académica argentina, alcanzando una difusión tan amplia que, podría decirse, en algunos casos llegó a “popularizarse” (Mansilla S. , 2007, pág. 13). Su música podría incluirse, desde un punto de vista estilístico, dentro de la numerosa “Generación del Centenario”, haciendo referencia al centenario de la independencia, pues representa de manera cabal y acabada el nacionalismo musical al que aspiraban los compositores de aquella generación (Mansilla, 1989, pág. 229). Su estilo compositivo estaba por fuera de las tendencias vanguardistas de su época, prefiriendo el lenguaje armónico tonal del siglo XVIII y XIX. En una entrevista realizada

por el guitarrista Victor Villadangos, Guastavino dice que está en contra del atonalismo, la dodecafonía y la música concreta (Villadangos, 1992). A pesar de ser criticado por hablar en contra de las tendencias musicales contemporáneas y conservar el lenguaje tonal, permaneció fiel a su estilo. “Por muchos años (aproximadamente de 1950 a 1980) su música encontró poca simpatía entre los compositores y críticos musicales de Buenos Aires más interesados en las tendencias modernistas que prevalecían en Europa en ese momento” (Kulp, 2001, pág. vii). Sin embargo la difusión de su obra ha sido un éxito a nivel mundial, siendo interpretado en países como Australia, Suiza, Suecia, Francia, España, Yugoslavia, Japón, Sudáfrica, Inglaterra, Estados Unidos, Italia, Uruguay, Chile, entre otros. Sus obras han resonado tanto en el mundo que se presenta un caso particular entre los compositores argentinos y es el hecho de ganarse la vida con las regalías (Kulp, 2001, pág. vii).

Hablando específicamente de las canciones académicas, Guastavino se destaca por una gran producción de este género, con más de doscientas canciones. Estas canciones originalmente escritas para piano y cantante lírico, se tornan bastante flexibles al momento de la interpretación debido a la presencia de elementos de la música tradicional popular argentina. Así que es muy usual encontrar versiones de estas canciones en otros formatos, con cambios de tonalidad, alteración en la armonía o modificación en la emisión vocal.

Dos ejemplos de una interpretación más cercana a la música popular, son de Mercedes Sosa y Eduardo Falú. Mercedes Sosa interpretó muchas de sus canciones resaltando siempre los elementos de la música tradicional popular que se encontraban en ellas. Podemos ver un claro ejemplo en la canción “Hermano”, donde se cambia el piano por la guitarra, el canto lírico por el canto popular y voz recitada, y, la rigidez de la partitura por la flexibilidad de la creatividad en la versión. Otro ejemplo es con Eduardo Falú quien hace versiones donde “incluye varias formas de ejecución textual de una

partitura, hasta la adaptación y el arreglo, ya sea centrado en la guitarra o bien empleando su voz y la guitarra como acompañamiento” (Mansilla S. , 2007, pág. 208).

4.1.2 Anotaciones generales sobre la canción

La primera canción que seleccioné para este trabajo fue la zamba “Abismo de sed”. Fue la primera dado que tengo cercanía con este género que es muy escuchado en Colombia. Además conocía el formato instrumental y un poco de su interpretación. El poema de esta canción es de Alma García (1926-2008) una poetisa, cantora, folklorista, compositora y docente argentina, específicamente de Tucumán. Guastavino musicalizó otros poemas de ella como ojos de tiempo (1964), Yo, maestra (1965) y Elegía para un gorrión (1975). Pienso que este texto quiere mostrar varios elementos argentinos, ya que por un lado se creó desde la perspectiva del género de la zamba haciendo referencia directa sobre sus instrumentos e incluso se menciona directamente la zamba como parte de un ritual entre la música, la noche y el vino para sobre llevar un poco mejor la soledad y la tristeza. Además se menciona Tucumán, una de las provincias donde más se ha arraigado este género musical.

Me están gritando los bombos, mensaje de soledad

Mi tristeza pide vino, para ponerse a cantar.

Desparramados de sombra, arreando el anochecer

Viajan tus sueños dolientes, por un abismo de sed.

Soy tucumano soy un cantor

Vengo buscando el vino en unos ojos tibios de amor
Adentro de mi guitarra crecen las viñas de la canción.

Florecerán mis entrañas con tu beso abrasador
Vino tinto de la zamba para borrarte el dolor.
La piel feliz de las uvas me trae un canto de sol
Para la noche y la zamba la luz del vino es mejor.

La zamba es un género dancístico de sentido amoroso y representa la conquista entre el hombre y la mujer (Garzón, 2015, pág. 45). Se caracteriza por un tempo lento contrario a su subgénero la zamba carpera, la cual es más rápida. Originalmente proviene de Perú y entró en Argentina a comienzos del siglo XIX. El formato instrumental de la zamba contiene bombo legüero, guitarra y cantante.

Los elementos tradicionales encontrados en esta canción tienen que ver principalmente con el aspecto rítmico. El patrón rítmico de la zamba es el siguiente:



Figura 4 Patrón rítmico de la zamba

Fuente: (Gutiérrez, 2012)

Este patrón rítmico fue el primer elemento que me ayudó a percibir el género musical. Otro aspecto importante, es que la partitura tiene el género musical escrito, es decir, que claramente se pensó en una zamba.

A partir de este patrón rítmico, surgen variaciones rítmicas que realiza el bombo legüero. En la partitura original se puede notar el uso del patrón rítmico base y también variaciones rítmicas en la mano izquierda del piano (Ver figura 5).



The image shows a musical score for the song "Abismo de sed". It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "to — za pi — de vi — no — pa — ra po — ner — sea can — tar — mi tris —". The middle staff is the right hand of the piano accompaniment, and the bottom staff is the left hand. The left hand features a prominent rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of the zamba style. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*.

Figura 5 Patrón rítmico de zamba encontrado en la canción "Abismo de sed"

Fuente: (Guastavino, 1968)

Al momento de seleccionar el repertorio para este trabajo, Argentina fue uno de los países con más opciones para escoger canciones académicas que tuvieran elementos de la música tradicional-popular. Según mi búsqueda, este amplio panorama es gracias a Carlos Guastavino, quien es el que más canciones con estas características posee. Adicional a esto, también es el compositor con más canciones académicas versionadas que he encontrado en internet. De Guastavino conocía la famosa canción "Se equivocó la paloma", pues la canté en versión coral alguna vez, pero más allá de esto no conocía su vasto repertorio, así que el resto de canciones fueron descubrimientos nuevos para mí. Entre esas canciones, la zamba "Abismo de sed" y la vidala "Vidala del Secadal", fueron las dos piezas seleccionadas para este trabajo. Estas canciones hacen parte del ciclo de 12 canciones populares compuestas en el año 1968 para piano y cantante lírico.

4.1.3 Proceso de versión

Como mencionaba anteriormente, el proceso inicial con esta pieza, fue la adaptación de piano a guitarra, proponiendo un bombo muy fiel a la mano izquierda del piano. Con la participación de Ochoa las posibilidades creativas fueron mucho más allá de la adaptación, lo que permitió realmente la elaboración una versión.

Esta vez, al igual que la anterior, cambié la tonalidad de la canción la cual se transportó una tercera menor hacia abajo, es decir que pasó de ser Fm a Dm. El piano se conserva al inicio de la pieza para no perder la energía sonora que tiene este instrumento mientras que la guitarra y el bombo legüero intervienen a partir del c. 37, proporcionando mayor fuerza al patrón rítmico de la zamba con variaciones (ver figura 6).

The image shows a musical score for the piece "Abismo de sed". It consists of four staves: Voice (Voz), Guitar (Gtr.), Piano (Pno.), and Bateria Legüera (B. L.). The score is for measures 37 to 40. The lyrics are: "Soy tu - cu - ma - no soy un can - tor". The piano part starts with a dynamic marking of *mf* and then *f*. The guitar part starts with a dynamic marking of *f*. The bateria legüera part starts with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 6 Compases 37 a 40 de "Abismo de sed"

Fuente: (Ochoa J. , Versión "Abismo de sed", 2022)

La velocidad original de la canción es de negra con puntillo igual a 66, lo que la hace más cercana a una zamba carpera que es mucho más rápida, así que en esta versión se

bajó la velocidad a 56, con posibilidad de cambiar teniendo en cuenta las propuestas que se generen al momento del ensamble.

4.1.4 Proceso de experimentación y montaje

Al ser la primera pieza intervenida, la propuesta vocal inicial fue tímida, al punto de que casi no se notaban los cambios en la emisión vocal. Cuando comencé con el proceso de versión con Ochoa me permití explorar otras tonalidades, por ende el uso de otros registros vocales como la voz de pecho y la voz mixta.

Para poder desprenderme de la partitura original me propuse explorar libremente los rasgos vocales del canto popular como el rubato, los glisandos, los cambios de ritmo, de tempo, dinámicas y registros vocales. Inicialmente fue un reto muy grande debido a mi usual fidelidad por hacer todo lo escrito en la partitura sin posibilidad de intervenir, pero con el tiempo fui entendiendo esta dinámica de interpretación que me permitió crear a partir de la conexión de la música con el texto.

En el video de esta canción se puede notar que la emisión vocal al ser cantada de la forma en la que fue compuesta originalmente, se mantiene en un sonido impostado y las anotaciones de dinámica siempre son forte. Al construir mi apropiación, juego con los registros vocales de pecho y voz mixta, acompañados de glisandos largos¹ que me permiten resaltar la expresividad del texto. La voz de pecho en este caso ayuda a resaltar el salto de octava en el c. 23 (ver figura 7).

¹ Los glisandos largos son los que pasan de una nota a otra lentamente, utilizado frecuentemente en la zamba o el bolero, a diferencia de los glisandos cortos que pasan mucho más rápido de una nota a otra y son más utilizados en el pop.

The image shows a musical score for the song "Abismo de sed". The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "lien - tes por un a - bis - mo de sed". A blue arrow points to the word "un", indicating an octave jump in the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and a bass line.

Figura 7 C. 23 "Abismo de sed". Salto de octava

Fuente: (Ochoa J. , Versión "Abismo de sed", 2022)

A partir de este primer acercamiento, me voy alejando de la rigidez de la interpretación mediada por la partitura y a la vez caigo en cuenta de la gama de posibilidades sonoras que pueden surgir en la apropiación, sacando partido de los procesos vocales líricos y populares, por lo que en la segunda parte de la canción donde se repite la melodía, pero con otro texto, puedo variar la emisión vocal utilizando los registros vocales a mi conveniencia y trabajando de la mano con el poema.

4.2 Vidala del secadal (1968) Vidala. Carlos Guastavino (1912-2000)

4.2.1 Anotaciones generales sobre la canción

“Vidala del secadal” fue escrita por León Benarós (1915-2012) poeta, historiador, abogado, folklorista y pintor argentino. Guastavino musicalizó algunos de sus poemas como Las puertas de la mañana (1965), Jazmín del país (1969), En el pimpollo más alto

(1965), Quince canciones escolares (1965), Romance de José Cubas (1965), Canciones del alba (1973), Pájaros (1974), Préstame tu pañuelito (1987), entre otras más. Este texto sugiere una despedida definitiva hacia una reciente ruptura amorosa, situando a la persona entre un secadal, un lugar tan seco como el desierto.

Ya más no ha de importunarte el que tanto te adoraba,

A los desiertos se va el que te amaba.

Que digan los manantiales de mi puro sentimiento,

Que lo repita la flor, lo diga el viento.

Solo me iré, solo me voy. Solita mi alma, conmigo estoy.

Ya nadie me reconoce por mi nombre de costumbre,

Soy el que suele habitar la soledumbre.

Amores que me alumbraron, de su gloria me despido,

Los secadales me ven, anochecido.

La vidala es un canto de copla que hace parte de los cantos con caja junto con la tonada y la baguala procedentes del noroeste de Argentina. “En ella interviene la voz y la percusión a través de un tambor de mano que se denomina caja, en algunas ocasiones se incluye la guitarra y el violín” (Saldarriaga-Morales, 2019, pág. 51).

Esta canción también tiene la indicación en la partitura de que es una vidala y al analizar el ritmo, noto que si se cumple con este patrón. Los elementos musicales más importantes a tener en cuenta en este género, es el acompañamiento rítmico de la caja y el

canto a capela. El patrón rítmico base en un compás de 3/4, es el golpe de la caja en el primer y tercer tiempo (Ver figura 8).



Figura 8 Patrón rítmico base de la vidala

Fuente: (Zamateo, 2022)

Este patrón podemos encontrarlo en la partitura representada por una blanca con negra y algunas variaciones rítmicas tanto en la melodía de la voz como en el piano.



Figura 9 Patrón rítmico de vidala encontrado en "Vidala del secadal"

Fuente: (Guastavino, Vidala del secadal, 1958)

En relación con la voz, en la vidala no importa mucho emitir un sonido limpio, pulido o afinado, lo que se busca es conectar con el texto y expresar por medio de la voz, un grito, la voz desgarrada y cambios abruptos de voz de pecho a voz de cabeza.

Los cantos de copla tienen una profunda relación con los pueblos originarios y podría decirse que son prehispánicos, pues inicialmente se cantaban en lenguas originarias como el quechua. Con la colonización se adaptó al español en forma de copla incluyendo otros instrumentos y voces en terceras paralelas. Algunas veces se canta en grupo pero generalmente es en solitario donde el cantante toca la caja. “Su nombre hace referencia a la palabra “vida”, como carácter existencial “la vidala es el género adecuado para expresar cantando emociones y situaciones tales como el amor, el olvido, la distancia, la soledad, la muerte o la vida misma” (Garzón, 2015, pág. 45)

4.2.2 Proceso de versión

Cuando escuché esta vidala, no tenía conocimiento de dónde provenía su ritmo y todo el historial que había detrás de su canto. Así que comencé a investigar de dónde venía y al darme cuenta de que hace parte de los cantos con caja, quise que la versión tuviera en cuenta esto. De manera que le propuse a Ochoaque consideráramos el formato de caja y voz a capela. Así que la versión de esta canción busca ser fiel al formato original de la vidala al inicio de la canción donde acompaño mi canto con el patrón rítmico de la vidala en las palmas

En la segunda parte interviene el bombo legüero donde inicialmente sigue el patrón rítmico pero en algunos momentos aplica variaciones (Ver figura 10).



Figura 10 Variaciones rítmicas de la percusión para "vidala del secadal"

Fuente: (Ochoa J. , Versión "Vidala del secadal", 2022)

4.2.3 Proceso de experimentación y montaje

En esta canción al igual que en la zamba, me permití explorar diferentes sonoridades, tempos, rubatos y cambios de ritmo para obligarme a salir de mi zona de confort.

En el video se puede notar que la emisión vocal del original no es tan impostada y la razón de esto es que la línea melódica contiene notas en el rango medio y bajo y se siente mucho más cómodo pensarlo con un sonido más brillante que totalmente impostado. La apropiación que hago de esta pieza tiene que ver con lo que expresaba anteriormente sobre la manera de interpretar la vidala, la cual es a capela y acompañada de la percusión, en este caso mis palmas. Como mencionaba anteriormente, hace parte de la vidala realizar cambios abruptos de voz de pecho a voz de cabeza, razón por la cual decidí conservar la tonalidad original, pues pienso que me permite explorar con esos cambios cómodamente. El registro

más usado en este caso es la voz mixta con más peso en la voz de pecho. En la nota más aguda de este fragmento propongo una emisión lírica que me ayuda a expresar un sentimiento mucho más dramático debido al despecho en el que está inundado el personaje de esta canción. Sin embargo, como lo digo en la zamba, el uso de las herramientas vocales como los registros, la impostación o los adornos, estarán siempre a mi servicio para ser utilizados según mi propia percepción del texto en relación con la música.

4.3 Hei de seguir teus passos (1938) Maracatú. Waldemar Henrique (1905-1995)

4.3.1 *Sobre el compositor*

Waldemar Henrique da Costa Pereira, compositor, director de orquesta, pianista y escritor, nace en Belén de Pará en el año 1905 y muere en la misma ciudad en el año 1995. Tras perder a su madre a la edad de un año, Waldemar pasó parte de su infancia en Portugal, regresando a Brasil en 1918. Estudió piano desde niño y en el año 1929 inició sus estudios de dirección en el Conservatorio Carlos Gomes. En 1933 se mudó a Río de Janeiro donde estudió piano, orquestación y composición. La fuente de inspiración más grande en sus canciones fueron las tradiciones amazónicas, indígenas y afrobrasileñas. El interés por la cultura afrobrasileña se puede notar en sus numerosas canciones donde se habla de la representación del negro en la sociedad brasileña. La presencia de esta cultura en sus canciones, se puede observar desde las letras, los géneros y ritmos utilizados en sus obras.

4.3.2 *Anotaciones generales sobre la canción*

Al igual que con Argentina, al buscar canciones de compositores brasileños me encontré con una gran variedad de opciones para escoger. Según mi búsqueda, muchas de

las canciones de Waldemar Henrique son las que más cumplen con los criterios de selección para esta investigación.

Este repertorio lo encuentro muy ajeno ya que no conozco mucho sobre la cultura de este país y también nos separa el idioma. Debido a la variedad de opciones que había, elegí dos canciones con géneros musicales que nunca había escuchado mencionar. Una es la canción “*Hei de seguir teus passos*” de Waldemar Henrique una pieza inspirada en la festividad afrobrasileña del *Maracatú* y la otra es “*Lundú da marqueza de Santos*” de Heitor Villa-Lobos.

Como mencionaba anteriormente, Waldemar Henrique se inspiró en las tradiciones ancestrales de su país y esto se ve reflejado en sus canciones académicas. En el caso de *Hei de Seguir Teus Passos*, una canción con letra propia, nos cuenta sobre *calunga*, una pequeña figura humana con un hermoso vestido, que representa a los negros esclavos nacidos en Brasil. Esta figura es llevada en las manos de la *dama do passo* la cual llama la atención entre la gente para salir a bailar mientras describe los movimientos que hace con su cuerpo. A la vez expresa momentos reflexivos en relación con el desprecio que han tenido que padecer sus antepasados a causa de la esclavitud.

Lêlê virou, virou, Lêlê torna vira, Sáia meu povo dê lugar

Lêlê virou, torna virá, olha, calunga vai passá!

Eu hei de seguir teus passos seja onde fôr...

Êh uá!, Tod’essa gente quer nos vê dansá,

ginga d’um lado ginga doutro faz onda do mar,

estanca o pé, rebola o corpo deixa o povo olhá

Maracatú, meu tesouro perdí. De Loanda m’esquecí

agora meu encanto neste mundo és tú.

Maracatú, Meu reinado se acabou Gangazamba o mar levou

agora minha historia Só quem sabe és tú

Maracatú, pelos mares andei, fiz moamba e cheguei

A ser “Dama do Passo” de Maracatú.

Maracatú, hoje velha, desprezada já não sirvo pra mais nada,

Mas hei de seguir o meu Maracatú

Traducción:

Lele giro, lele vuelvo a girar

Salga mi gente, denme lugar, lele giro, vuelvo a girar,

mira la Calunga va a pasar, yo he de seguir tus pasos sea donde sea

Eh ua! Toda esa gente quiere vernos danzar

Baila de un lado para el otro balanceándote como las olas del mar

Golpea con los pies, mueve las caderas y deja que la gente mire.

Maracatú, mi tesoro lo perdí. De Loanda me olvidé,

ahora mi encanto en este mundo eres tú

Maracatú, mi reinado se acabó,

Gangazamba, ahora el mar se ha llevado mi historia, solo quien la sabe eres tu

Maracatú, por los mares donde he caminado, cargando muchas cosas

Llegué a ser la reina del Maracatú.

Maracatú hoy estoy vieja y despreciada,

ya no sirvo para nada, pero he de seguir mi Maracatú.

El *Maracatú* surgió en plena época esclavista afrobrasileña en el estado de Pernambuco. Esta manifestación data desde el siglo XIX “cuando esclavos africanos celebraban las coronaciones de los “Reyes de Congo”, retraduciendo en tierras brasileñas ceremonias que hacían parte de sus culturas políticas y religiosas de origen” (Silva, 2012, pág. 116). Entre sus instrumentos se encuentran la *alfaia*, el *agogo*, *el abe* y la caja. Esta festividad también se celebra fuera de Pernambuco, gracias a los diversos grupos musicales que se han formado en lugares como São Paulo, Minas Gerais, Paraná y Rio de Janeiro, pero solo ejecutan la percusión, sin llevar a cabo su dimensión religiosa, popular y comunitaria (Silva, 2012, pág. 117).

El *maracatú* es una manifestación callejera, un desfile lleno de fiesta, baile y canto. Este canto, en su forma más tradicional, se hace de manera colectiva y no busca un sonido pulido ya que debe sobre pasar el volumen de la percusión, por lo tanto, se siente más como un coro de voz hablada rítmicamente. En el caso de esta canción, lo que se busca es contar una historia relacionada con esta manifestación y acercarse a la percusión desde el piano.

Los elementos relacionados con la música tradicional popular encontrados en esta canción se presentan a partir del texto que menciona explícitamente el evento del *maracatú*, también se encuentra escrito el género musical en la partitura y por último podemos encontrar el patrón rítmico de uno de los instrumentos que más se destaca en el *maracatú*, el *agogo*. (Ver figura 11).



Figura 11 Patrón rítmico del *agogo* en el *maracatú*

Fuente: (Demarchi, 2021)

Este patrón se encuentra en lugares concretos de la canción, como el siguiente (Ver figura 12), sin embargo también se presenta con variaciones rítmicas que aluden al patrón inicial.

ei, a - go ran eu can to neste mundo és tu.
 gucia ser "Damado Passo" de Mara - cã - tá.

Ma, rã - ra -
 Ma, rã - ra -

* Para homem: "Zabumba-Mestre"

Figura 12 Patrón rítmico de maracatú encontrado en la canción "Hei de seguir teus passos"

Fuente: (Henrique, 1938)

4.3.3 Proceso de versión

Al ser el *maracatú* una manifestación festiva llena de ritmo, es muy importante la inclusión de la percusión, en este caso del *pandeiro*, un instrumento que aunque no hace parte del *maracatú* se utiliza en géneros musicales provenientes de este como la *samba* y el *choro*.

Según Ochoa: "la guitarra fue escrita a la forma del choro. Para escribir ese tipo de guitarra se tuvo en cuenta el método del guitarrista Luiz Otávio Braga" (Ochoa J. , 2022).

Esta canción cuenta con toda la libertad creativa de Ochoa, ya que originalmente el *maracatú* no cuenta con instrumentos armónicos ni melódicos así que esta versión incluye una guitarra de siete cuerdas con un proceso compositivo basado en el *choro*. El piano

conserva aspectos acompañantes del original y a la vez su timbre genera colores que hacen más llamativa y alegre la primera parte de la canción. En cuanto a la percusión, se mantiene muy constante en su acompañamiento de semicorcheas e intensifica la sensación de danza festiva.

El resultado de esta versión da cuenta de la necesidad de usar amplificación para este montaje, teniendo en cuenta que la voz no buscará la proyección del canto lírico y además se incluyen dos instrumentos más, la guitarra y el *pandeiro*.

4.3.4 *Proceso de experimentación y montaje*

En esta canción la tonalidad no se modificó con la intención de resaltar las notas agudas y resolver su emisión desde la voz mixta. En el video de la emisión vocal original se puede notar que se mantiene el uso de la voz de cabeza impostada la cual para esta canción, me parece que carece de color y brillo.

La canción comienza canturreando alegremente al decir “le” y describiendo los movimientos del cuerpo para bailar el *Maracatú*, lo cual, en esta apropiación, me permito incluir unos *glisandos*, en este caso, para describir el movimiento sensual de la bailarina. La emisión vocal maneja voz de pecho y voz mixta con más peso en la voz de pecho. Para favorecer el brillo en esta canción, pienso el sonido a la altura de los pómulos, lo cual también me permite sonreír y sentir la canción mucho más acorde con la manifestación festiva a la que hace referencia y al hacer esto también me siento mucho más libre para llevar el ritmo en mi cuerpo simulando un baile.

Esta reflexión sobre la sonrisa y los pómulos me hizo analizar mis gestos faciales en el primer video, pues me noto mucho más seria en comparación con el segundo, lo cual no

significa que en el canto lírico se deba cantar de esta manera, sino que estaba mucho más concentrada por la emisión del sonido que en el segundo video, donde siento el género musical mucho más acorde con ese resultado sonoro y este sale mucho más relajado.

4.4 Lundú da Marqueza de Santos (1938). Lundú. Heitor-Villalobos (1887-1959)

4.4.1 Sobre el compositor

Heitor Villa-Lobos director de orquesta y compositor nace el 5 de marzo de 1887 en Río de Janeiro y muere el 17 de noviembre de 1959 en la misma ciudad. Villa-Lobos nace en un momento histórico, pues en el año 1888 se abole la esclavitud en Brasil y es en este momento coyuntural que se intensifica el sentimiento de búsqueda de identidad con la patria. Es el compositor brasileño con más proyección internacional y uno de los más conocidos de Latinoamérica. La popularidad de su obra está ligada a los elementos de la música brasileña en sus composiciones, en especial temas de la cultura indígena. Entre los años 1900 y 1915 participó en *choroes*, bandas populares conformadas por flautas, clarinetes, trombones, mandolinas, guitarras y cavaquinhos, donde pudo estar en contacto con la música popular de su país, absorbiendo melodías, ritmos y armonías que más tarde incluiría en sus composiciones (Caicedo, 2013, pág. 115)

4.4.2 *Anotaciones generales sobre la canción*

El poema de esta canción fue escrito por el periodista, escritor y dramaturgo brasileño Viriato Correa (1884-1967). La pieza fue compuesta originalmente para canto y orquesta como parte de la comedia histórica “*Marquesa de Santos*” de Viriato Correa.

El texto expresa un gran dolor por la partida de una mujer amada llamada *Titilia* lo cual genera un gran sufrimiento, casi como un castigo, donde muere lentamente por la separación.

A pesar de la tristeza, el ritmo sincopado mantiene al oyente expectante y anuncia como el amado, lleno de “*saudade*” (nostalgia) puede aún cantar en medio del dolor de la separación. Aquí se nos presenta esa característica que encontramos frecuentemente en las canciones latinoamericanas, que cantan sus tristezas “bailando”, llenos de ritmo y algunas veces en tonos mayores, en contraste con los estereotipos que asocian tono menor y lento con tristeza y tono mayor y ritmo rápido con alegría (Caicedo, 2013, pág. 120)

Minha flôr idolatrada, tudo em mim é negro e triste
Vive minh'alma arrasada Ó Titilia, desde o dia em que partiste.
¡Este castigo tremendo já minh'alma não resiste, ah!
Eu vou morrendo, morrendo, desde o dia em que partiste

Tudo em mim é negro e triste vive minh'alma arrasada, Ó Titilia!
Desde o dia em que partiste. Tudo em mim é negro e triste
Este castigo tremendo, tremendo. O' Titilia.

Traducción:

Mi flor adorada. Todo en mi es negro y triste

Vive mi alma rota oh Titilia desde el día que te fuiste.

¡Este castigo tremendo Ya mi alma no resiste, ah!

He estado muriendo, muriendo desde el día que te fuiste.

Todo en mi es negro y triste, este castigo tremendo, oh Titilia.

Esta canción presenta el género musical “*Lundú*” desde el título, evocando al género musical dancístico. Aunque logra sentirse como una pieza muy rítmica, está completamente permeada del canto lírico, de hecho suena como una pieza *belcantística*, como un aria de ópera. Una de las razones es que su línea melódica se mantiene en la zona aguda y va ascendiendo para llegar a la nota si bemol 4 que es la más aguda de toda la canción y adicional a esto va acompañada de un calderón, tal como suele verse en una aria de ópera.

Estas características hacen pensar que esta canción puede considerarse más como una “*modinha*” que como un lundú:

Los autores sugieren, entonces, que la canción de Villa-Lobos está rodeada de una atmósfera lánguida, enamorada, ensoñadora, con un lirismo típico de un aria italiana o de una canción *modinha* del siglo XIX, dando lugar a una interpretación sostenida por un fraseo de sople sostenido, melifluidos rubatos agógicos, destacados y acentos que imitan suspiros (Oliveira, 2019)

El lundú es un ritmo de danza afrobrasileña traído por los esclavos de Angola en la época de la esclavitud. Inicialmente era solo instrumental y dancístico pero luego se introdujo texto y diversos instrumentos, lo cual permitió ser acogida por los blancos. “Esta

danza, inicialmente relegada por ser considerada indecente incluía en su coreografía un movimiento denominado umbigada, un movimiento de invitación a la danza que consiste en tocar con el ombligo el ombligo de la persona a la que se invita a bailar” (Caicedo, 2013, págs. 11-112). Una característica siempre presente en el Lundú, es el uso de la síncopa la cual se siente permanente durante toda la canción casi siempre en la línea de la mano izquierda del piano pero también se puede encontrar en la mano derecha (Caicedo, 2013, pág. 120) (Ver figura 13).



Figura 13 Ritmo sincopado encontrado en la canción "Lundú da Marquesa de Santos"

Fuente: (Villa-Lobos, 1940)

4.4.3 *Proceso de versión*

El arreglo de esta pieza propone un cambio de timbre en el teclado como una apuesta modernizadora en cuanto al uso de un sonido sintetizado en la canción académica. Al inicio se sugiere un cambio de tempo “lento y expresivo” que va generando poco a poco cierta expectativa hacia el momento en que entra la melodía de la voz donde el tempo va un poco más hacia adelante. El teclado conserva la síncopa pero a la vez aporta nuevas figuras que hacen que la pieza se sienta más rítmica y movida a pesar de que el texto lamenta la pérdida de un ser querido.

Como mencioné anteriormente, el *lundú* fue uno de los primeros géneros aceptados por “los blancos”, quienes lo acogieron y crearon canciones para las fiestas de salón en el formato de piano y cantante lírico. En el caso de esta versión, se conserva el teclado pero con un timbre diferente, piano electrónico, con sonido de órgano percusivo. La percusión interviene en la tonalidad menor con un ritmo basado en la samba.

La forma también se interviene repitiendo al final de la canción la tonalidad menor con una velocidad lenta que acerca mucho más al sentimiento de tristeza que se menciona en el texto.

4.4.4 Proceso de experimentación y montaje

Después de probar en varias tonalidades, la canción se transportó una tercera mayor hacia abajo, una tonalidad que sigue teniendo notas agudas pero permite mayor diálogo entre el canto lírico y rasgos vocales del canto popular.

La emisión del sonido según los referentes encontrados en internet, obedece a una técnica lírica y se mantiene fiel a la partitura. La única versión que encontré modificada es la del grupo Pau Brasil del que hablaba anteriormente. Ellos realizan una propuesta donde hay cambio de formato instrumental, tonalidad, forma, emisión vocal y articulaciones diferentes a las escritas originalmente.

En el video podemos escuchar que la emisión vocal del original, me exige permanecer con el mismo registro de voz de cabeza impostada durante toda la canción. Al contrario, en la apropiación, busco la emisión de las notas agudas desde la voz mixta con más peso en voz de cabeza. Cantar estas notas implica que piense en ubicar el sonido a la altura de los pómulos logrando un resultado más liviano, sin el espacio y la proyección que requiere el canto lírico. Para las notas bajas y medias utilizo el registro de voz de pecho y

voz mixta con más peso en voz de pecho. Estos cambios de registros y el uso de recursos como el rubato o *glisandos*, enriquecen el color de la línea melódica a la vez que proporciona en el cantante, mayor participación creativa, sacando provecho de todo el potencial que ofrece la voz.

4.5 Presagio y lamento (2021). Joropo. Juan David Osorio (1985-)

4.5.1 *Sobre el compositor*

Juan David Osorio López (Medellín-Colombia 1985) Compositor-Director. Es graduado de pregrado y maestría en composición de la Universidad EAFIT donde estudió con los maestros Andrés Posada y Víctor Agudelo, y dirección coral y orquestal con la maestra Cecilia Espinosa. También ha estudiado con el profesor Anthony Iannaccone en Eastern Michigan University (E.U) y Eddie Mora (Costa Rica).

Osorio ha recibido comisiones por parte de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el Teatro Metropolitano de Medellín, la Orquesta Sinfónica EAFIT, La Orquesta Filarmónica de Medellín, La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Antioquia, *The San Antonio Symphony Orchestra* (E.U), *El Unitas Ensemble* de Boston (E.U.), *The Seattle Symphony* y Orquesta Sinfónica IBERACADEMY. Entre 2018 y 2020, ejerció como director titular de la Orquesta Sinfónica Juvenil de Antioquia. También ha sido director musical de la Camerata JAIBANÁ y director invitado de las orquestas Filarmónica de Medellín, Sinfónica EAFIT y Filarmónica de Cali. En el 2021, como solista, realizó el estreno de su Concierto para Guitarra-Requinto y Orquesta de Cuerdas junto a la Orquesta Filarmónica de Medellín. Actualmente es el fundador y director del Ensemble Vocal MACONDO y del

coro del departamento de música de la Universidad EAFIT. En el ámbito de la docencia, es profesor de materias teóricas en la misma universidad y en la Universidad de Antioquia.

4.5.2 Anotaciones generales sobre la canción

Esta canción cumple un papel diferente al resto del repertorio ya que fue comisionada al compositor Juan David Osorio por lo que la apropiación comenzó de cero, planteando unos parámetros para la creación de la canción. La idea surgió al pensar en la producción de nuevas canciones académicas latinoamericanas, tal como lo plantea Patricia Caicedo en su festival en Barcelona donde se incentiva la creación de nuevo repertorio. Además me resulta interesante poder contar, en este caso, con la participación del compositor a la hora de realizar el montaje musical pues me permite conocer una nueva perspectiva de la interpretación donde intérprete y compositor trabajan de la mano.

El proceso creativo con esta canción comenzó con la elección del género musical, luego el poema, el formato instrumental y después los aspectos relacionados con la voz.

El repertorio de canción académica colombiana que he encontrado hasta el momento, incluye muy pocas veces elementos de la música tradicional popular. En caso de que se incluyan, se centra en los géneros andinos como bambucos, pasillos y danzas, así que opté por la música llanera, específicamente el joropo. En relación con la voz, quise que se tuviera en cuenta un registro amplio, donde se notara el diálogo entre el canto lírico y rasgos vocales del canto popular. En cuanto al poema, quise que fuera un texto que pudiera expresar las consecuencias que trae la guerra, una realidad que lamentablemente siempre es actual. Entre varios textos que propuse con esta temática, Juan David seleccionó “¿Qué esperas?” un poema de María Hermilda Chavarría Londoño, pedagoga y gestora cultural de

la ciudad de Medellín, nacida en 1951 en San Andrés de Cuerquia, Antioquia. Es licenciada en español y Literatura y en Idiomas Extranjeros de la Universidad de Antioquia. Es educadora de profesión, ha prestado sus servicios en Andagoya, Chocó, en el departamento de Arauca y en otros municipios antioqueños, a los cuales ha llevado el folclor colombiano, la poesía, el teatro, entre otras artes. Pertenece a varias tertulias literarias en la ciudad de Medellín; a saber: Tertulia Cultural del Cuarto Piso, Centro Literario de Antioquia (presidente), Magia del Verso y Corporación de Mujeres Poetas de Antioquia.

Mientras huye la paz, muere la tierra,
contaminan los mares y el plantío,
se debate la vida en loco hastío
y el malvado tan solo sueña en guerra.

El avaro que guarda, no se aterra
del que muere sin pan o por el frío,
solo importa su afán de poderío
y la puerta al hermano siempre cierra.

¡Se deshielan los polos, qué tormento!...

La hecatombe muy pronto llegará
y el planeta profiere su lamento.

¡Despertemos! Pues todo acabará
y en tus manos se encuentra el linimento

que del mundo, los odios sanará.

El joropo es un género musical y danza de Venezuela y Colombia. Es una expresión de arte campesina que integra poesía, canto, música y danza enmarcado en la creatividad improvisadora sobre estructuras establecidas (Sáenz, 2015, pág. 419). Sus orígenes se remontan a las músicas ibéricas del siglo XVII y XVIII particularmente del fandango español. El formato instrumental está conformado básicamente por arpa, bandola, cuatro y capachos.

4.5.3 *Proceso de composición*

En palabras del compositor:

Esta es una pieza enérgica donde la música se pensó para que conectara con el texto, el cual trata una temática apocalíptica y dramática. Es por eso que se utilizó la influencia de la música llanera ya que el género como el joropo, es enérgico y rítmico.

En esta canción se utiliza el acento llamado joropo por “corrío”, el cual se caracteriza por tener acentuación en la tercera y en la sexta corchea en un compás de 6/8 mientras el bajo lleva el acento en la primera y tercera negra del mismo compás. (Ver figura 14)

The image shows a musical score for a piece titled "Presagio y lamento". It features a vocal line at the top with the lyrics "Se des - hie - lan los". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves. The first staff contains chords Bbm7 and Ebm7(add9). The second staff contains a bass line with accents (>) and a fermata symbol (∞). The dynamic markings are *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Figura 14 Patrón rítmico de joropo por "corrio" encontrado en la canción "Presagio y lamento"

Fuente: (Osorio, Presagio y Lamento, 2021)

Este texto refleja nuestra realidad actual y de ahí viene el nombre presagio y lamento, por ese corte apocalíptico, hablando de qué pasa si huye la paz. Adicionalmente, la obra fue compuesta en un momento muy álgido que vivimos en el año con el paro nacional que comenzó el 28 de abril de 2021. Estos momentos llenos de tensión y violencia, de alguna forma se reflejan en la pieza, todo esto sirvió como inspiración. Todo esto de alguna forma se deja entrever en el lenguaje de la pieza.

La línea melódica de la voz pasa por un amplio registro, desde un la 2 hasta un la 4. Este registro busca que haya diferentes colores en la línea melódica, cantando en algunos momentos con un sonido más abierto sin impostar y mostrar la faceta del canto lírico en algunas notas agudas. Las notas agudas están inspiradas en los cantos llaneros, el canto

recio, donde la emisión del sonido es abierta, sin embargo por su registro se deduce que deben estar colocadas para mostrar el canto lírico allí. La pieza exige dos tipos de color en la misma obra, un color abierto de pecho en los graves y color impostado y lírico en los agudos, pero estos agudos deben conservar algo del color del canto recio, abierto, como canto de vaquería, aquí es necesario que técnicamente se pueda manejar ambos mecanismos. El papel de la guitarra es muy protagónico y supone un reto, no es solo un acompañamiento, sino que dialoga constantemente con la voz al igual que los capachos. En la canción se encuentran las claves del joropo, el seis por derecho y el seis “por corrío”, por lo tanto desde lo rítmico se mezclan estas dos claves en el transcurso de la pieza (Osorio, 2022).

4.5.4 Proceso de experimentación y montaje

Esta es una de las piezas más complejas debido a su amplio rango vocal y a los constantes cambios de registros. Otro reto que representa esta canción es el entendimiento del texto. No es ningún secreto que muchas veces la ininteligibilidad en el repertorio lírico impide conectarse con la obra ya que no entendemos las palabras y muchas veces están en otros idiomas. En el caso de esta canción recordemos que para su composición se tuvo en cuenta el diálogo entre el canto lírico y rasgos vocales del canto popular, por lo que se incluyó un amplio registro. En las notas bajas utilizo la voz de pecho, algunas veces con una sonoridad impostada y otras veces abierta, dependiendo lo que esté sucediendo en el texto. En las notas agudas que tienen mucho texto procuro mantener un sonido muy brillante y claro para lograr un mejor entendimiento del texto por lo cual utilizo la voz mixta con más peso en voz de cabeza.

Un fragmento interesante es el que se encuentra en el video donde se puede apreciar la línea melódica comenzando en el do central utilizando la voz de pecho y poco a poco va subiendo su altura pasando por la voz mixta y al final la voz de cabeza llegando hasta el mi 4 (ver Figura 15)

The musical score consists of six staves of music for voice (V). The first staff shows a melodic line starting on middle C (do) with a dynamic marking of *p* (piano). The lyrics are "con - ta - mi - nan los". The second staff starts at measure 81 and continues the melodic line, with lyrics "ma - res yel plan tí - o con - ta - mi - nan los ma - res yel plan -". The third staff starts at measure 86 and includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte), with lyrics "tí - o, se de - ba - te la vi - daen lo - cohas - tí - o". The fourth staff starts at measure 91 and includes a dynamic marking of *f* (forte), with lyrics "yel mal - va - do tan so - lo sue - ñaen gue - rra". The fifth and sixth staves continue the melodic line with long notes and slurs, ending with a fermata.

Figura 15 Línea melódica de la voz abordando desde el registro de pecho hasta la voz de cabeza

Fuente: (Osorio, Presagio y Lamento, 2021)

La nota del final de la canción es un la 4, la cual cierra esta canción de una manera muy enérgica y fuerte, por lo que en este caso la emisión del sonido es mucho más acorde con la técnica lírica.

4.6 Despreocúpate morena (2020). Landó y merengue venezolano. Jhonnier Ochoa (1985-)

4.6.1 Sobre el compositor

Jhonnier Ochoa Céspedes (1985). Músico compositor y magíster en Composición de la Universidad EAFIT. Profesor de armonía, contrapunto y composición en la Universidad de Antioquia y en la Universidad EAFIT. Ha compuesto obras para formatos de cámara, solistas, corales y de orquesta sinfónica. Ha sido ganador de concursos a nivel nacional e internacional, como la Beca de Creación de la Alcaldía de Medellín 2010, 2013 y 2018; Beca de composición para cuerdas pulsadas en 2021 del Instituto de cultura y patrimonio de Antioquia; becario de Ibermúsicas en 2016, el Concurso Nacional de Composición Ciudad de Bogotá 2008 –en el que recibió una mención de honor–; el Concurso de Composición Universidad EAFIT en las versiones 2010 y 2011.

En febrero de 2013 la Orquesta Sinfónica EAFIT le comisiona la obra “Obertura para una plegaria” para el estreno del Stabat Mater de Rossini en Colombia, concierto dirigido por el director colombiano Andrés Orozco. En 2015 fue becario del Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas de IBERMÚSICAS, en la modalidad de residencias artísticas para compositores, con la obra “Juego de voladores” compuesta en México en 2016. Ese mismo año publica en la revista The IFCM “*The international Federation for Choral Music*” magazine (Music, 2016) el artículo “Five songs Embra-

Chami and Three Poems. An Analysis of Two Pieces of Contemporary Colombian Choral Music”.

Guitarrista y arreglista del ensamble A Cuatro Voces, agrupación con la que ha grabado y participado en giras nacionales e internacionales.

4.6.2 *Anotaciones generales sobre la canción*

Esta canción se creó cuando recién comenzaba la pandemia en el año 2020. La letra, escrita por el mismo compositor, es un poema ecológico que habla sobre el paso de los seres humanos por el planeta Tierra, sobre lo insignificantes que somos los humanos y lo perversos que podemos llegar a ser frente a la magnitud de la naturaleza. A la vez hace una referencia a la vida y a la muerte que puede traer un virus como el Covid-19: muerte para los humanos, pero vida para el planeta tierra sin tenernos en ella.

Detrás del insignificante y perverso huésped
se escucha, por estos días, tu voz rumorosa.

El aire entra como un mensaje de vida para unos
y de muerte para otros.

Muerte es para quien asfixió la vida del miserable,
y es vida para quien nada más quiso la vida.

Despreocúpate morena de piel con tierra,
que tus días no son tan cortos como los míos,
que el papel que lacera la piel es ahora la leña del bracero en los días fríos

y calienta a tus hijos, esos que no mueren sin nacer y sin vivir.

Despreocúpate morena de piel con tierra,
que tus días no son tan cortos como los míos,
que la sed de tus hijos se sacia con la sangre impoluta de tus venas.
Cuando yo muera riega con ella la semilla de balso que seré.

El landó es un género musical afroperuano. Aunque existen varias discusiones alrededor de su origen, el más aceptado es que proviene del *Lundú* brasileño proveniente de Angola. En el landó abundan los contrapuntos sincopados que se complejizan entre la voz y el acompañamiento de percusión y la guitarra. (Ver figura 16).

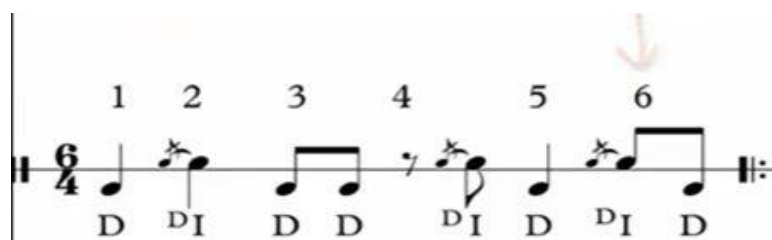


Figura 16 Patrón rítmico del landó

Fuente: (Prieto, 2020)

La escritura del compás del landó puede encontrarse en 6/4 o 3/4 y se suele adornar con apoyaturas. En el caso de “despreocúpate morena”, lo encontramos en 3/4 y las apoyaturas las realiza el guitarrista percutiendo la guitarra con el dedo pulgar en el puente y las uñas en la tapa (Ver figura 17).

Figura 17 Técnica tambora en “Despreocúpate morena”

Fuente: (Ochoa J. , Despreocúpate morena, 2020)

Uno de los instrumentos más representativos no solo en el landó sino en la música peruana en general, es el cajón peruano, que surge debido a la prohibición de instrumentos africanos propios, por lo que se optó por utilizar objetos cotidianos como muebles viejos, cajones o mesas (Barbudo, 2018).

Sobre el merengue venezolano hablaré en la sección de Modesta Bor.

4.6.3 *Proceso de versión*

Esta canción está influenciada por el landó en la primera parte y por el merengue venezolano en la segunda parte. En la parte del landó, la guitarra cumple una función de acompañante y en algunos momentos dialoga junto con la voz mientras que en el merengue hay una propuesta más melódica en relación con la voz. Esta línea melódica de la voz es arpegiada, una característica del género. Al principio de la canción la guitarra imita el golpe del cajón peruano (Gusso, 2021) por medio de la técnica “tambora” (Jaggs, 2020).

Desde mi perspectiva, esta pieza la considero una canción académica por la dificultad que representa la lectura de las notas, el ritmo y el ensamble con la guitarra. Sin embargo, aun teniendo presente que existen ciertas complejidades técnicas en su ejecución, Ochoa la llama canción, sin necesidad de relacionarla con la canción académica y menos con el Lied. Las razones que plantea es que no se cumple con el formato de piano y cantante lírico por lo tanto no abarca características de este tipo de canto como lo son el rango vocal amplio o la impostación. Además quiere romper con esa manera de llamar a la música con extranjerismos. Esto me lleva a pensar en que la composición de canciones académicas en la actualidad se plantea otras dinámicas y cruza la línea de la academia para dialogar con otros modos de composición, interpretación y recepción.

4.6.4 Proceso de experimentación y montaje

Al cantar esta canción no busqué modificar la tonalidad sino retarme a cantar en un registro que se sale completamente de mi zona de confort, ya que esta es la canción con el rango vocal más bajo, llegando a un Fa#2. El registro vocal se mantiene casi siempre en voz de pecho y solo unas pocas notas las hago en voz mixta con más peso en la voz de pecho.

Una de las dificultades técnicas de las que hablaba anteriormente tiene que ver con el ritmo y en este punto es indispensable la conexión de la voz con la guitarra para que no se sienta una interpretación plana sino que la voz pueda seguir a la guitarra guiada por la armonía. De esta manera, siento más importante la comunicación entre ambos instrumentos que la exactitud en el ritmo escrito de la voz.

En esta canción no se presenta el diálogo entre el canto lírico y rasgos vocales del canto popular pero sí entre los procedimientos de ejecución de la música académica junto con la música popular, donde se puede proponer desde el sentir del ensamble sin la necesidad de apegarse al ritmo exacto que está escrito.

4.7 Tengo un nuevo amor. (1940²) Bolero lento. Ernesto Lecuona (1895-1963)

4.7.1 Sobre el compositor

Ernesto Sixto Lecuona Casado nace en Guanabacoa, Cuba, en el año 1895 y muere en Santa Cruz de Tenerife, Canarias en 1963. Comenzó a estudiar piano a desde muy temprana edad bajo la tutela de su hermana Ernestina, dando su primer recital a la edad de 5 años demostrando gran talento y virtuosismo. “Escribió la primera de sus 400 canciones a la edad de dieciocho años, y durante su prolífica vida compuso muchas partituras para películas, obras orquestales, música de cámara, una ópera, (zarzuelas) y numerosas obras para el teatro” (Lecuona, 2002, pág. 4). Su música está influenciada por los ritmos latinoamericanos junto con influencias de música y española y jazz cruzando la línea entre la música popular y la música académica. Muchas de sus canciones se han convertido en éxitos, siendo versionadas en distintos formatos, por ejemplo “Siboney”, “Malagueña” y “María la O”. Incluso tuvo una nominación a los premios Oscar a la mejor canción original, como “*Always my Heart*”, en el año 1943.

² Fecha conocida de la primera grabación de la canción.

4.7.2 Anotaciones generales sobre la canción

El texto fue escrito por Álvaro Suárez, escritor del que no encontré datos sobre su vida pero si encontré referencias de algunos de sus poemas que fueron musicalizados por Lecuona, tales como “se abrieron las flores”, “siempre en mi corazón”, “qué risa me da”, “rumba mejoral” y “no me mires ni me hables”.

Hoy que la vida de nuevo me da una esperanza de amor,
mi alma radiante de felicidad, canta con toda su dulce pasión.

Tengo un nuevo amor que es mi ilusión y es mi locura,
tengo un nuevo amor que es la pasión que me tortura.

Solo pienso en él porque su amor es verdadero,
sé que será fiel pues su querer es muy sincero.

Sueño con besar su boca en flor que es un tesoro,
temo despertar de la ilusión porque le adoro

Y no he de sufrir con ese amor que es mi pasión
Tengo un nuevo amor que ha de llamar mi corazón.

Aunque no se conoce el año de composición, si existe registro del año de la primera grabación que data de 1940.

El bolero es un género musical de origen cubano con repercusión en todo Latinoamérica. Este nace aproximadamente a finales del siglo XIX gracias a años de

historia de diferentes influencias entre los europeos y los esclavos africanos llegados a Latinoamérica:

El bolero, en tanto resultado histórico, se construye a partir de influencias variadas que provienen de España, con el aporte de la guitarra, el cajón de madera, la zarzuela, también las entonaciones, giros e inflexiones del cante jondo, la música flamenca y gitana en general. Los países de Europa, particularmente Francia y Austria, aportan la influencia de violines y piano, también se hace sentir la influencia del canto lírico italiano, la melodía de la romanza francesa, la canción napolitana y los aires ingleses de la country dance. El aporte de África y de comunidades autóctonas del Caribe, se expresa con variados instrumentos de percusión, con cantos y danzas festivas y lúdicas que tienen vinculación con la rogativa religiosa para mantener la memoria histórica de sus lugares de origen (Arzubiaga, 2007, pág. 97).

Entre los instrumentos utilizados en el género, se puede encontrar la guitarra, el piano, instrumentos de viento como trompeta, trombón, flauta, instrumentos de percusión como bongó, maracas, güiro y también instrumentos de cuerda frotada como el violín.

Al igual que la zamba, el bolero es un género musical que escucho desde pequeña, así que al encontrarme con una canción académica con elementos musicales del bolero, no dudé en escogerla. La línea melódica resulta predecible ya que se logra sentir el círculo armónico típico del bolero: IMaj7 - IIm7 - IIIIm7 - bIII^o7 - IIm7. Este aspecto es importante mencionarlo ya que en canciones como la zamba “Abismo de sed” o el merengue venezolano que veremos más adelante, el aspecto armónico-melódico no es tan fiel al género musical, siendo lo más importante en estas, el patrón rítmico.

Al revisar la partitura, también encuentro una indicación que dice “bolero lento” lo cual no deja lugar a dudas de que el compositor quiso utilizar este género musical. El

bolero puede representarse por medio de tres principales patrones rítmicos (Ver figuras 18, 19 y 20).



Figura 18 Patrón rítmico del bolero 1



Figura 19 Patrón rítmico del bolero 2



Figura 20 Patrón rítmico del bolero 3

Fuente: (Salazar J. Á., 2020)

En el caso de esta canción, podemos ver como se utilizan principalmente los patrones 2 y 3. (Ver figura 21).

Handwritten musical score for "Tengo un nuevo amor" showing vocal and piano parts with lyrics and performance markings.

Figura 21 Patrón rítmico de bolero encontrado en la canción "Tengo un nuevo amor"

Fuente: (Lecuona, 1940)

4.7.3 Proceso de versión

La canción comienza lenta y libre como un recitativo, contando sobre qué va a tratar la canción. En el c. 15 comienza el bolero como tal sin embargo no se hace alusión directa al patrón rítmico del bolero sino que la referencia es sutil. La progresión de acordes es la típica del bolero pero se añaden algunas notas para renovar la sonoridad de la canción. Cuando el piano interviene, tampoco lo hace evidenciando el ritmo del bolero sino que cumple una función colorística, haciendo una evocación a canciones populares de los años 50 (Ochoa J. , 2022). Del c. 38 al 41 el piano ya no ornamenta tanto sino que dialoga con la voz de forma sincopada y del c. 46 al 53 tiene su momento protagónico justo donde también entran los bongos. El final de la pieza está inspirado en la versión de Alfredo Sadel.

4.7.4 Proceso de experimentación y montaje

Teniendo en cuenta la influencia del canto lírico en el bolero, me pareció interesante conservar la tonalidad original y explorar por medio de los registros vocales.

Al tener mayor cercanía con este género musical, he tenido en mente varios referentes musicales como Eydie Gorme, Libertad Lamarque, Toña la Negra y Los Panchos. Al analizar estos referentes me permito explorar distintos rasgos vocales como rubato, glisandos largos, vibrato, voz abierta e impostación del sonido. Al igual que en las demás piezas, empiezo utilizando todas estas herramientas de manera exploratoria con el propósito de modificar lo que está escrito en la partitura y luego poder acercarme cada vez

más a una interpretación ligada a resaltar la expresividad del texto por medio del diálogo entre lo académico y lo tradicional popular.

4.8 Danzante del destino (1967). Danzante. Gerardo Guevara (1930-)

4.8.1 *Sobre el compositor*

Luis Gerardo Guevara Viteri nace el 23 de septiembre de 1930 en Quito, Ecuador. Es un compositor, pianista, director de coro y director de orquesta. Desde pequeño estuvo vinculado con la música aunque de manera indirecta, pues su padre trabajaba como conserje en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y Guevara a veces asistía a las clases a escondidas. Gracias a una beca logró ingresar al conservatorio donde aprendió oboe, violín, piano y saxofón.

Es considerado como uno de los compositores nacionalistas vivos más importantes en Ecuador. A través de su música representa la voz del pueblo indígena de la sierra ecuatoriana, utilizando tonalidades menores y pentafonía andina en la mayoría de sus composiciones. Incluyendo géneros de los andes ecuatorianos como el *yaraví*, el *danzante*, el *yumbo*, el *sanjuanito* y el pasillo dando mucha importancia al quechua como idioma nacional (Villamar, 2017, pág. 69)

4.8.2 *Anotaciones generales sobre la canción*

El poema de esta canción fue escrito por el escritor ecuatoriano Jorge Enrique Adoum (1926-2009) y narra desde la perspectiva de un indígena justiciero que cansado de

trabajar para “el patrón”, decide quemar las tierras de este sin importar las consecuencias que esto traiga, pues ya bastante sangre se ha derramado con la muerte de su comunidad.

Preguntan de dónde soy, y no sé qué responder

De tanto no tener nada, no tengo de donde ser

Un día voy a quemar, todo el trigo del dolor

Entonces si tendré patria y no tierras del patrón

El indio que cae sabe cuánta tierra es que le toca

Pues reconoce el sabor de otros indios en la boca

Debajo del campo verde mucha sangre hay en el suelo

Yo no sabré a donde voy pero sé de dónde vengo

Antes de ser nombrado como un género musical, el danzante es uno de los personajes de una festividad precolombina ecuatoriana de la ciudad de Pujilí. Esta festividad está enmarcada en la fiesta del Corpus Christi y este personaje hace parte de los desfiles donde se busca agradar a los dioses o pedir favores por medio de bailes. Esta festividad inicialmente indígena, sufrió un sincretismo religioso con el catolicismo traído por los españoles. Según lo que he podido notar en diferentes videos de esta celebración, se utilizan instrumentos como la quena, la zampoña y el bombo que lleva un patrón rítmico constante (Ver Figura 22).



Figura 22 Patrón rítmico del danzante

Fuente: (Guerrero, 2013, pág. 185)

Este patrón rítmico se mantiene durante toda la canción en la mano izquierda del piano, con unas cortas y pequeñas variaciones rítmicas, no pretende ser muy adornado sino más bien dar mucha fuerza al texto, el cual representa una temática latinoamericana muy recurrente, la esclavitud de los pueblos originarios. (Ver figura 23).

The image shows a musical score for a song titled 'Danzante del destino'. It features a vocal line on a treble clef staff and piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics are: 'tan de dón - de soy y no sé qué res - pon - a ven - dré a que - mar, to - do el tri - go del do -'. The score includes dynamic markings like 'dim.' and 'rall. para fine'. The piano accompaniment in the bass clef shows the rhythmic pattern from Figure 22.

Figura 23 Patrón rítmico del danzante encontrado en la canción "Danzante del destino"

Fuente: (Guevara, 1999, pág. 37)

Al igual que el *maracatú*, el danzante es una festividad antes que un género musical, por lo que esta música se desarrolla en la calle, en un desfile donde los participantes lucen adornados trajes y se acompañan con el bombo el cual lleva el patrón rítmico antes mencionado y con el pingullo, una especie de flauta que hace melodías dentro de la escala pentatónica. Esta canción también lleva el nombre del género musical en su título, algo que

no deja lugar a dudas de que el compositor, conscientemente, decidió hacer una canción académica con elementos musicales del danzante.

4.8.3 *Proceso de versión*

Se omite el ostinato rítmico del danzante que aparece en toda la pieza, para hacer alusiones a este patrón en algunos momentos de la canción, algunas veces en el piano y otras veces en la guitarra. El golpe de tambora del principio de la guitarra aporta al ritmo percutado del danzante pero no es constante, todo esto es pensado para dar variedad a un patrón rítmico que es tan repetitivo y así modificarlo por una mayor elaboración en la parte instrumental.

Esta pieza originalmente es modal, con un aire frigio. Al modificar la armonía, se busca un resultado colorístico más que seguir los acordes propuestos desde el original, por lo cual se va sentir una sonoridad etérea. Desde el c. 29 al 34 encontramos el patrón rítmico del danzante más marcado y acompañado de apoyaturas (Ver figura 24).

29 dí - a me-ri-ré'a que - mar

29

29

pp

4 Danzante del destino

32 to-do-el tri - go del do -

32

32

35

f

Figura 24 Patrón rítmico del danzante, acompañado de apoyaturas

Fuente: (Ochoa J. , Versión "Danzante del destino", 2022)

4.8.4 Proceso de experimentación

Antes de abordar esta pieza, busqué algunos referentes sonoros. Principalmente se encuentran interpretaciones fieles al formato de la partitura, es decir, pianista y cantante lírico pero también se encuentran versiones con cambios de formato donde se incluye guitarra, bombo, quena, zampoña y charango. Una de esas versiones es la del grupo Cochabamba (Cochabamba, 2015) que utilizan los instrumentos anteriormente

mencionados y adicionalmente, a pesar de que la canción conserva la tonalidad original, el cantante no imposta su canto, agregando algunos glisandos y “gallitos”³, rasgos vocales típicos de la música de los andes latinoamericanos.

Esta versión sirvió como fuente de inspiración para abordar esta pieza. Además exploré en varias tonalidades donde puedo dialogar entre el canto lírico y rasgos vocales canto popular transportando la canción una tercera mayor hacia abajo.

Esta nueva tonalidad ofrece un rango vocal con más notas graves sin perder notas agudas. De esta manera puedo darle mucha fuerza al texto en el registro de voz de pecho y explorar con las notas agudas entre voz mixta y voz impostada. También me arriesgué a agregar algunas apoyaturas, glisandos lentos y rubatos que no están en el original con la intención de conectarme más con el texto.

Así como en los videos anteriores, en este se puede apreciar el cambio en la emisión vocal al modificar la tonalidad.

4.9 Guitarra (1979). Merengue venezolano. Modesta Bor (1926-1998)

4.9.1 Sobre la compositora

La compositora venezolana Modesta Bor nace el 15 de junio de 1926 en La Isla Margarita y muere en Mérida Venezuela, en el año 1998. Inicia sus estudios en el conservatorio José Ángel Lamas, con la asesoría del compositor Vicente Emilio Sojo. Después viajó a Rusia para realizar estudios de posgrado en el conservatorio Tchaikovski en Moscú.

³ Pasar abruptamente de voz de pecho a voz de cabeza.

En su obra se refleja el nacionalismo pues componía empleando elementos de las músicas tradicionales populares venezolanas. “A partir del año 1962, fue adoptando gradualmente técnicas más modernas tales como el serialismo atonal, manteniendo siempre los elementos venezolanos pero de forma abstracta” (Rendón, 2014, pág. 8)

4.9.2 Anotaciones generales sobre la canción

Esta obra está basada en el poema “guitarra” escrito por el poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989) quien es reconocido por resaltar en su obra el *negrismo* y los procesos de mestizaje y transculturación. Esta canción hace parte del Tríptico sobre poesía cubana, con dos poemas de Guillén y uno de Emilio Ballagas (1908-1945).

El poema describe algunas características de la guitarra, como su forma, el material del que está hecho pero también lo profunda y poderosa que puede ser el mensaje que se da a través de ella. Es el instrumento “donde el pueblo suspira”, como dice el poema. Otro aspecto que hace alusión a la guitarra como instrumento musical, es la armonía inicial, pues se genera a partir de las cuerdas al aire de la guitarra. El poema está compuesto por 9 estrofas pero Bor seleccionó solo y 5 estrofas y la mitad de una. (Se subrayan las que no aparecen en la canción)

Tendida en la madrugada, la firme guitarra espera:

Voz de profunda madera desesperada.

Su clamorosa cintura, en la que el pueblo suspira,

preñada de son, estira la carne dura.

[Arde la guitarra sola, mientras la luna se acaba;
arde libre de su esclava bata de cola.

Dejó al borracho en su coche, dejó el cabaret sombrío,
donde se muere de frío, noche tras noche,]
y alzó la cabeza fina, universal y cubana,
sin opio, ni marihuana, ni cocaína.

[¡Venga la guitarra vieja, nueva otra vez al castigo
con que la espera el amigo, que no la deja!

Alta siempre, no caída, traiga su risa y su llanto,
clave las uñas de amianto sobre la vida.]

Cógela tú, guitarrero, límpiale de alcohol la boca,
y en esa guitarra, toca tu son entero.

El son del querer maduro, tu son entero;
el del abierto futuro, tu son entero;
el del pie por sobre el muro, tu son entero. . .

Cógela tú, guitarrero,

límpiale de alcohol la boca,
y en esa guitarra, toca
tu son entero.

El merengue venezolano es un género musical dancístico que surge en la segunda mitad del siglo XIX. No debe confundirse con el merengue dominicano, pues a pesar de compartir el nombre, no tienen relación. El merengue venezolano también se le conoce como merengue caraqueño o rucaneao. Se hizo popular en la década de 1920, donde estuvo asociado a fiestas, baile y alcohol y en el año 1940 fue absorbido por los salones de baile de las clases altas. Los instrumentos que se encuentran son el cuatro, guitarra, mandolina, güiro, maracas, trompeta, saxofón, trombón, entre otros. En cuanto a su escritura, no se ha llegado a un acuerdo general pues algunos músicos la escriben en 2/4, con tresillos en el primer tiempo y dos corcheas en el segundo tiempo y para otros en 5/8 con cinco corcheas.

En el caso de Modesta Bor, se escribe en compás de 5/8.



Figura 25 Patrón rítmico del merengue venezolano

Fuente: (López, 2020)

Esta canción tiene una particularidad en comparación con las demás, ya que el género musical del merengue, no es usado en toda la canción. La canción comienza lento, donde suenan las notas arpegiadas del piano imitando las cuerdas al aire de la guitarra y comienza la voz a describir el poema. Luego cambia la velocidad a *allegro* y podemos ver que en la partitura se indica “aire de merengue”. Una vez más, el ritmo es el que da todo el

sentido a que este fragmento sea un merengue venezolano, al estar escrito en 5/8 y teniendo en cuenta la indicación de la compositora en la partitura. (Ver figura 26).



Figura 26 Patrón rítmico de merengue venezolano encontrado en la canción "Guitarra"

Fuente: (Bor, 2020, pág. 6)

4.9.3 Proceso de versión

Tal como se menciona en el título de la canción, el acompañamiento del piano, muchas veces juega con las notas al aire de la guitarra, las cuales generan una armonía cuartal. El interés por intervenir en esta pieza, es en el fragmento del aire de merengue venezolano.

Entre los compases 17 y 68 donde la compositora indica “aire de merengue venezolano” se agrega la guitarra una octava más arriba para simular la sonoridad del cuatro llanero mientras que el piano conserva las notas del original (ver Figura 27).

Aire de merengue venezolano (♩=266)

Voz

Guitarra 7 cuerdas

Piano

Su cla-mo-ro - sa cin - tu -

Figura 27 Fragmento de "Guitarra" con la intervención de la guitarra

Fuente: (Ochoa J. , Versión "Guitarra", 2022)

El papel de la guitarra está basado en la armonía de la canción pero no hace exactamente lo mismo que el piano. Inicialmente el acompañamiento de la guitarra es arpegiado, diferente al piano que se mueve en bloques de acordes. Para concluir el fragmento del merengue y conectar con el piano solo, del c. 65 a 68 la guitarra toca sola a modo de transición.

4.9.4 Proceso de experimentación

La tonalidad se conservó por dos razones principales, la primera es que quiero que se mantengan las notas arpegiadas del inicio de la canción, que representan las cuerdas al

aire de la guitarra y la segunda es porque siento que se mantiene la fuerza en relación con la música y con el texto. El inicio y el final de la canción tienen las mismas notas pero con distinto texto, en este caso podría variar la emisión vocal, haciéndolo la primera vez un poco más lírico ya que hay énfasis en la palabra “desesperada” y la segunda buscando un sonido más mixto.

En el fragmento con aire de merengue, es importante que la guitarra y el piano mantengan la parte rítmica, para que la línea melódica de la voz pueda proponer variaciones siguiendo a la armonía y no apegándose al ritmo exacto. De esta manera, la interpretación podrá dialogar entre lo escrito en la partitura y mi propuesta.

4.10 To Huey Tlahtzin Cuauhtemoc (1950). Canción académica indigenista.

Salvador Moreno (1916-1999)

4.10.1 Sobre el compositor

Salvador Moreno Manzano fue un compositor, historiador del arte y pintor mexicano, que nació el 1916 en la ciudad Orizaba y murió en 1999 en la Ciudad de México. Moreno desarrolló su carrera musical durante el apogeo del nacionalismo, pero su creación en ese sentido no se delimitó por los ideales de esta corriente. “El estudio sobre su obra es casi inexistente, sin embargo, es considerado uno de los *liederistas* mexicanos por excelencia y sus canciones permanecen vigentes en la actualidad” (Barreiro, 2017, pág. 1770). Uno de los elementos principales en las composiciones de Moreno, es el uso de *hipotiposis*, es decir que utiliza la descripción detallada de imágenes o ideas mediante

recursos literarios, en este caso, recursos musicales, donde se imita o escenifica la concepción del elemento descrito (Reyes, 2013, pág. 26).

4.10.2 Aspectos generales sobre la canción

Esta canción hace parte de un ciclo de cuatro canciones en Náhuatl junto con “No Nantzin”, “Ihcuac tlaneci” y “To ilhuicac tlahtzin” con textos del poeta mexicano José María Bonilla Cuevas.

Tlahtoani, to huey tlahtoani: Tlacatecutli Cuauhtémoc;
Nican ti huitze mo pilhuan, Ti cualica cempoalxóchitl.
Huehca huitze n’ macehualme; Miac tónal nehnemique;
N’tlaca cualica n’tlaxcalli N’ci huame quimeme n’coneme.
Moztla, moztla itech in ohtli, Ihcuac tlallixpan tlaneci
Tlaceceya ican mixquiáhuitl; Yólic huitze n’ macehualme.
Axcan mitzon tlahpaloa Tlacatecutli Cuauhtémoc;
Mo náhuac mo tanguaquetza Mo pilhuan, huan chocatoque.
Ti mo miquili, huey tlahtoani; Icnetécatl ti te chi cáhuac;
Nican, mo náhuac ti chocatoque, Tlacatecútli Cuauhtémoc.

Traducción:

Señor, nuestro gran señor: Amo y señor Cuauhtemoc;
Venimos aquí tus hijos, a ofrecerte un cempoalxochitl.

De lejos vienen tus súbditos; muchos días han caminado;
Los hombres traen bastimento. Las mujeres cargan sus hijos.
Día con día en el camino, desde que brilla la aurora
Bajo la llovizna fría; despacio vienen tus hijos
Quieren rendirte homenaje amo y señor Cuauhtemoc:
Ante ti arrodillados, tus hijos están llorando.
Has muerto ya gran señor; en la orfandad nos dejaste;
Aquí ante ti lloramos amo y señor Cuauhtemoc

Esta canción no cumple con una categoría de género musical sino de canción académica indigenista como también lo hicieron compositores como el peruano Theodoro Valcárcel, el venezolano Antonio Estevez o el chileno Carlos Isamitt. Estas cuatro canciones en *Náhuatl* darían fama a Moreno en Europa.

Como se menciona en el capítulo 1, los textos en español o portugués y valorizar a los poetas latinoamericanos, se consideran como los primeros elementos nacionalistas en la canción académica latinoamericana, sin importar si tienen o no elementos de géneros musicales tradicionales populares. En el caso de esta canción, se va mucho más allá utilizando un texto en una lengua indígena mexicana donde se habla sobre un personaje histórico muy importante para México, *Cuauhtemoc*, el último gobernante mexica, quien lideró una batalla victoriosa frente a los españoles, pero luego es capturado y asesinado, dejando a su comunidad nuevamente vulnerable frente a los conquistadores. La canción describe una procesión hacia la tumba de este gran líder donde le ofrecen flores de *cempoalxóchitl*, las cuales son utilizadas en México para decorar altares y tumbas.

Dentro de la cultura mexicana, el *náhuatl* es una lengua sumamente importante, sin embargo no existen registros suficientes para demostrar un estilo musical propiamente *náhuatl*, por lo que los elementos musicales que se utilizaron para este poema constan de un acompañamiento del piano como percusión y la línea melódica que juega con la escala pentatónica dentro del modo eólico (Reyes, 2013, pág. 24) (Ver figura 28).

Recit. *deciso*

Tlah . to . . a . . ni, to huey tlah . to . . a . . ni:
(Señor, nuestro gran señor;

Tla . ca . to . cu . tli Cuauh . té . moc; Ni . can t; huit . ze mo pil . huan,
Amo y señor, Cuauhtémoc; Venimos aquí sus hijos

Ti cua . li . ca cem . poal . xóchitl.
A ofrecerte un cempoalxóchitl.

Figura 28 Melodía basada en la escala pentatónica

Fuente: (Moreno S. , Nuestro gran padre Cuauhtemoc, 1950)

4.10.3 Proceso de versión

En la partitura original, la voz entra con un recitativo a capela, en esta versión se hace una alusión al canto gregoriano, dejando una nota en ostinato en la guitarra mientras la voz expresa la razón de estar frente a la tumba de un gobernante. Nuevamente, en esta pieza

veremos la participación de la guitarra que ayuda a colorear una atmósfera que genera tensión a la vez que solemnidad pues a medida que avanza la historia, se siente rabia, frustración y dolor por la pérdida.

4.10.4 Proceso de experimentación

La canción se transportó una tercera mayor hacia abajo para sentir mayor comodidad en la pronunciación del texto y poder explotar los colores de los diferentes registros vocales. De esta manera utilizo los tres registros vocales antes mencionados y busco utilizarlos en conexión con la expresividad que me sugiere el texto, agregando glisando lento y rubato. La canción comienza muy solemne pero da mucha fuerza el hecho tener el acompañamiento del ostinato de la guitarra.

La partitura incluye la traducción del texto, sin embargo consulté en un diccionario Náhuatl (Diccionario-Nahuatl, 2022) para corroborar la traducción de algunas palabras y proporcionar más énfasis si son importantes para la historia.

Conclusiones

Las principales conclusiones a las que llego las expresaré abordando cada uno de los capítulos.

Lo que más resalto del capítulo 1, es conocer el estado actual de la canción académica latinoamericana con sus antecedentes artísticos y teóricos. Los antecedentes artísticos, aunque pocos, me hacen notar que hay un interés por interpretar la canción académica desde la perspectiva de la versión, algo que me motiva mucho para seguir creando desde mi rol como intérprete activa. En cuanto a los antecedentes teóricos, pienso que hay mucho por hacer, ya que no encontré ningún trabajo escrito que reflexione sobre este papel como intérprete que crea.

Del capítulo 2, resalto que estoy gratamente sorprendida al encontrarme con investigadores como Luca Chiantore o Carolina Santiago Martínez, quienes se preguntan por el papel del intérprete en la actualidad, una reflexión que gira entorno a la difusión de la “música clásica” y su recepción. Las reflexiones que plantean tienen mucha relación con mi propuesta ya que cuestionan la poca pluralidad en las opciones artísticas, la monótona manera de interpretar el repertorio canónico y la falta de contexto de los entornos de ejecución de esta música. Estos planteamientos están atravesados por la reflexión de la investigación ligada a la práctica y además, siempre ven al espectador, como un agente receptivo importante.

En cuanto al capítulo 3, siento que por un lado estuve navegando solitaria por este proceso metodológico de exploración, pues fui aprendiendo en la marcha y por otro lado,

me siento feliz por el concepto de “procesos interpretativos en doble vía”, donde siento plenitud al poder reflexionar y tomar decisiones en torno a la construcción de una propuesta interpretativa.

En el capítulo 4, es donde más aprendizajes tuve y dónde más trabajo queda por hacer, ya que una propuesta como estas no es común verla. Pienso que al consignar todas mis experiencias, puedo motivar a otras personas a arriesgarse a explorar otras dinámicas de interpretación, donde puedan reflexionar, analizar, decidir y crear con la libertad que ofrece el valioso proceso de la versión.

En cuanto a la parte investigativa, este trabajo también es un aporte a construir estas propuestas desde la investigación, donde se pueda nutrir la bibliografía entorno a la difusión, interpretación y creación de canciones académicas latinoamericanas. Tal vez con estas reflexiones, se pueda dar la suficiente importancia en los centros de educación superior para abordar este repertorio.

En relación con mi formación como cantante lírica, debo agradecer por haber conocido esta técnica que me ha permitido conocer el alcance de mi voz y todas sus posibilidades, sin embargo también queda abierto el camino para aprender de mi voz de manera general y poder sacar todo su provecho sin encasillarme en una tradición.

Una de las conclusiones más importantes en relación con la apropiación de las canciones académicas, es que pueden surgir muchísimos resultados diferentes. Esto parece algo obvio pero debido a la fidelidad hacia la partitura, las interpretaciones de las canciones académicas suelen ser muy parecidas. En este caso, al aportar desde la versión, cambios en

el formato instrumental, tonalidad, el uso de diferentes rasgos y registros vocales, dinámicas y articulaciones, puede surgir una gran variedad de versiones.

Bibliografía

- Abe, S. (2018). *Two argentine song sets: a comparison of songs by De Rogatis and Ginastera [Tesis doctoral]*. Texas: University of North Texas. Obtenido de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1248378/>
- Arrellano, M. M. (2018). *La voz popular*. Buenos Aires, Argentina: Música nuestra.
- Arribas, R. R. (1981). *Temas del canto. El aparato de fonación. Cómo es y cómo funciona el "pasaje" de la voz*. Madrid: Real Musical, S. A.
- Arzubiaga, J. P. (2007). Apuntes sobre el bolero: Desde la esclavitud africana hasta la globalización. *Revista de Ciencias Sociales*(19), 95-117. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/708/70801906.pdf>
- Ávila, J. (2020). *Re-assessing nationalism in the art song of Jaime León [Tesis doctoral]*. Texas: University of North Texas. Obtenido de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1752331/>
- Azevedo, R. D. (16 de Abril de 2021). *Lifeder*. Obtenido de <https://www.lifeder.com/hueso-etmoides/>
- Ballesteros, C. P. (2018). *Catálogo de obras artísticas*. Obtenido de <https://catalogodeobras.javeriana.edu.co/catalogodeobras/items/show/365>
- Barbudo, E. L. (2018). *Escritura e interpretación de arreglos vocales en música latinoamericana (son, landó y protesta) [Tesis de pregrado]*. Bogotá: Universidad El Bosque.
- Barreiro, M. M. (2017). CUATRO CANCIONES EN NÁHUATL COMPUESTAS POR SALVADOR MORENO EN LA CIUDAD DE MÉXICO ENTRE 1949 Y 1950.

- ANÁLISIS LITERARIO-MUSICAL. *Jóvenes en la ciencia. Revista de divulgación científica*, 3(2), 1769-1774.
- Bautista, V. (2013). Un concepto revisado de música clásica. *Música Oral del Sur*(10), 207-217. Obtenido de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/un-concepto-revisado-de-la-musica-clasica.pdf>
- Bor, M. (2020). Guitarra. *Tríptico sobre poesía cubana*. Mérida, Venezuela: Ediciones ARE F.P.
- Brossa Quartet. (2014). *Brossa Quartet*. Obtenido de http://www.brossaquartet.com/projectes_viatge.html
- Butler, J. (2010). Œuvres musicales, reprises et Strange Little Girls. *En Volume! La revue des musiques populaires*, 7(1), 41-72. doi:<https://doi.org/10.4000/volume.901>
- Caicedo, P. (2005). *La canción artística latinoamericana: una antología crítica y una guía interpretativa para cantantes*. Tritó, S.L.
- Caicedo, P. (2013). La canción artística Latinoamericana, identidad nacional, "performance practice" y los mundos del arte [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Caicedo, P. (2014). *Barcelona Festival of Song. Construyendo una narrativa para la canción artística Ibérica y Latinoamericana*. Barcelona: Mundo Arts Publications.
- Caine, U. (2016). *Dichterliebe op. 48: Im wunderschönen Monat Mai*. [YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=UjJmBVgSc1M>
- Calderón, J. L. (2020). *Unicauca al día*. Obtenido de <https://www.facebook.com/UniCaucaAlDia/videos/1112652645739951/>

- Castillo, F. (2018). Introducción. En F. Castillo, *Encuentro sobre músicas populares y tradicionales en la educación universitaria* (págs. 9-21). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Obtenido de <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/documents/98864/5f64a65e-fb14-40a7-8221-483023e13baa>
- Castillo, M. (2017). *El nacionalismo musical argentino: Tonada y Cueca para clarinete y piano de Carlos Guastavino [Tesis doctoral]*. Sevilla: Conservatorio Superior de Música "Manuel Castillo". Obtenido de <https://docplayer.es/78091062-El-nacionalismo-musical-argentino-tonada-y-cueca-para-clarinete-y-piano-de-carlos-guastavino.html>
- Castillo, S. A. (2015). Raíces estéticas de la música cubana, antecedentes de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934): un estudio intercultural. *Tesis doctoral*. Universidad del País Vasco.
- Chiantore, L. (2017). Música en rebeldía-undisciplining music: artistic research and historiographic activism. *Congreso Internacional ABRAPEM/Performa17*, (págs. 1-25). São João de Rei. Obtenido de <https://konpartitu.com/wp-content/uploads/2019/06/M%C3%9ASICA-EN-REBELD%C3%8DA.pdf>
- Chiantore, L. (2020). Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. *Quodlibet. Revista de Especialización Musical*(74), 55-86.
doi:<https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775>
- Chiantore, L. (2022). *Música clásica e investigación artística. Cabalgando el futuro. [YouTube]*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=7a_5d6Xcocg
- Cochabamba, L. (2015). *YouTube*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=MjbdxnA7s_0

- Danuser, H. (2016). Interpretación. *Revista de Musicología*, 39(1), 19-45.
doi:<https://doi.org/10.2307/24878536>
- De Azevedo, R. (2021). *Hueso etmoides*. Obtenido de Lifeder:
<https://www.lifeder.com/hueso-etmoides/>
- Demarchi, E. (2021). *YouTube*. Obtenido de
<https://www.youtube.com/watch?v=Wt7ieKvOgCo>
- Diccionario-Nahuatl. (2022). *Gran Diccionario Náhuatl*. Obtenido de Universidad Nacional Autónoma de México: https://www.youtube.com/watch?v=MjbdxnA7s_0
- Donoso, J. (1998). Hermeneutas musicales: entre la fidelidad y la libertad. *Resonancias*(2), 26-32. Obtenido de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/6684>
- García-López, I. (2020). Aspectos científicos de la voz cantada. *Quodlibet*(73), 49-80.
- Garzón, M. A. (2015). Aportes interpretativos del bajista Willy González a la música popular del noreste argentino: vidala, zamba y chacarera. *Tesis de pregrado*. Bogotá: Facultad de Artes ASAB.
- Gloeden, A. (2012). *Seis canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música [Tesis de maestría]*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
Obtenido de <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-085212/publico/AdeliaCorrigido.pdf>
- Gomes, C. (Agosto de 2012). *omenelick2ato*. Obtenido de
<http://www.omenelick2ato.com/musicalidades/quinteto-abana>
- González, J. (2009). De la canción-objeto a la canción proceso: repensando el análisis en música popular. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*(23), 195-210. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/132287669.pdf>

- González, J. P. (1993). Modernidad y Posmodernidad en el Compositor Chileno Contemporáneo. *Revista Música*, 4(2).
- González, M. (2011). La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910-1920. *Musiker-cuadernos de música*.
- Guastavino, C. (1958). Vidala del secadal. Buenos Aires, Argentina: LAGOS.
- Guastavino, C. (1968). Abismo de sed. *12 canciones populares*. Buenos Aires, Argentina: LAGOS.
- Guerrero, F. P. (junio de 2013). Cancionero Ecuador. *Antología Musical Indispensable*. Quito, Ecuador: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Guevara, G. (1999). Danzante del destino. Quito, Ecuador: Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana.
- Gusso, M. (2021). *YouTube*. Obtenido de La bomba de tiempo: <https://www.youtube.com/watch?v=DO7eb3VOARA>
- Gutiérrez, M. Á. (2012). *Laguitarra-blog*. Obtenido de http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/03/Ritmos_Zamba_y_Cueca.pdf
- Henderson, A. (2022). *Love Fugue: Robert Schumann Review*. Obtenido de AllMusic : <https://www.allmusic.com/album/mw0000956880?1648669381201>
- Henrique, W. (1938). Hei de seguir teus passos. Río de Janeiro, Brasil: Editora Brasileira de Música Popular Ltda.
- Holguín, P. (2012). *La estética en la música erudita colombiana del siglo XX (una introducción)* (Editorial uptc ed.). Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Hoover, M. (2012). *A guide to the Latin American art song repertoire*. Bloomington: Indiana University Press.

- Hurtado, J. S. (2021). *Paradigmia*. Obtenido de <https://paradigmia.com/curso/anatomia-humana/modulos/generalidades-y-esplacnologia-de-cabeza-y-cuello/temas/laringe-ii-musculatura-configuracion-y-funciones/>
- Jaggs, D. (2020). *YouTube*. Obtenido de Classical Guitar Online: <https://www.youtube.com/watch?v=TK1ugQN1AVY>
- Kulp, J. L. (2001). *Carlos Guastavino: a study of his songs and musical aesthetics [Tesis doctoral]*. Texas: University of Texas at Austin. Obtenido de <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/10664/kulpjl012.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- La Mà de Guido. (2014). *Viatge d'hivern de F. Schubert segons la visió de Judit Neddermann i el Quartet Brossa. [YouTube]*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=YdDs3gXGJWs&ab_channel=LaM%C3%A0deGuido
- Lafont, C. O. (2017). Spanish diction in latin american art song: Variant lyric pronunciations of (s), (ll), and (y). *Tesis doctoral*. Texas: University of north Texas.
- Lecuona, E. (1940). Tengo un nuevo amor.
- Lecuona, E. (2002). One a Night Like This [Grabado por C. F. Constable]. De *Ernesto Lecuona Love Songs*. Estocolmo: Edward B. Marks Music Corporation . Obtenido de <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/BI1374.pdf>
- Lezcano, E., Bianucci, P., & Rodríguez, E. J. (2010). Ginastera nacionalista. *Arte e Investigación*, 13(7), 116-122. Obtenido de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39500/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- López, J. M. (2020). *Hive blog*. Obtenido de <https://hive.blog/spanish/@juanmanuellopez1/la-musica-venezolana-el-merengue-compases-y-evolucion>
- López-Cano, R. (2011). Lo original de la versión de la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Revista Consensus Unifé*, 16(1).
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta*. Barcelona: Esmuc.
- Mansilla, S. (2007). *Circulación, recepción y mediaciones en la producción musical de Carlos Guastavino [Tesis doctoral]*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Obtenido de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/9993>
- Mansilla, S. L. (1989). Carlos Guastavino (1912). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 229.
- Maracatu*. (s.f.). Obtenido de <http://maracatu.es/>
- Marín, M. (2000). *Una versión libre de los clásicos*. Obtenido de El País: https://elpais.com/diario/2000/07/25/paisvasco/964554018_850215.html
- Martínez, C. S. (2019). *La creatividad del intérprete*. Obtenido de <https://revistadiapason.com>
- Martínez, M. (2017). *El repertorio lírico en la República de Chile durante los siglos XIX y XX como paradigma de la influencia europea en la creación lírica latinoamericana [Tesis doctoral]*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Obtenido de <https://www.tdx.cat/handle/10803/420865?locale-attribute=en#page=1>
- Mazo, D. C. (2015). Emilio Murillo y la canción andina nacionalista. Un acercamiento a la estética popular de Colombia a comienzos del siglo XX. *Tesis de maestría*. Medellín: Universidad EAFIT.

- Mesa, L. (2016). *Haylli Taki! (Canto de lucha) - Theodoro Valcárcel (Perú) / Indigenismo. [YouTube]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Hiq-15iMaEg>
- Miranda, R., & Tello, A. (2011). *La música en Latinoamérica*. Ciudad de México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Monsalve, J. (2019). *María Teresa Prieto's seis melodías: an analysis of its historical background and text-music relationship [Tesis doctoral]*. Texas: University of North Texas. Obtenido de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1609097/>
- Monsalve, L., & Martínez, A. (2006). *Interpretación vocal y pianística de 16 Lieder de Schubert con textos de Goethe [Tesis de especialización]*. Medellín: Universidad de Antioquia. Obtenido de https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/21/6/MonsalveLigia_2006_InterpretacionVocalPianisticaSchubertGoethe.pdf
- Moreno, M. (2014). *La canción con piano de Joaquín Rodrigo. Un estudio poético-musical y psicoeducativo [Tesis doctoral]*. Córdoba: Universidad de Córdoba. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10396/12164>
- Moreno, S. (1950). *Nuestro gran padre Cuauhtemoc. Antología canciones Salvador Moreno*. México.
- Music, T. I. (2016). *The International Federation for Choral Music*. Obtenido de <https://www.ifcm.net/>
- Nieves, M. (2020). *Esfenoides: anatomía, apófisis pterigoides, funciones*. Obtenido de Lifer: <https://www.lifer.com/esfenoides/>
- Nieves, M. (15 de Enero de 2020). *Lifer*. Obtenido de <https://www.lifer.com/esfenoides/>

- Ochoa, J. (2011). *La "práctica común" como la menos común de las prácticas: una mirada crítica a los supuestos que configuran la educación musical universitaria en Colombia [Tesis de maestría]*. Bogotá, D. C.: Pontificia Universidad Javeriana (PUJ). Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/1504/OchoaEscobarJuanSebastian2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ochoa, J. (2016). Relativización de la importancia de la partitura en la educación musical: unas consecuencias pedagógicas. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 11(19), 143-153.
doi:<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a12>
- Ochoa, J. (2020). *Despreocúpate morena*. Medellín, Colombia.
- Ochoa, J. (18 de Abril de 2022). Comentarios generales sobre las versiones. (P. Martínez, Entrevistador)
- Ochoa, J. (2022). Versión "Abismo de sed". Medellín, Colombia.
- Ochoa, J. (2022). Versión "Danzante del destino". Medellín, Colombia.
- Ochoa, J. (2022). Versión "Guitarra". Medellín, Colombia.
- Ochoa, J. (2022). Versión "Vidala del secadal". Medellín.
- Ochoa, J., Pérez, C., & Ochoa, F. (2017). *El Libro de las cumbias colombianas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Oliveira, R. R. (2019). RITMOS DE DANÇA NA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA: Um estudo tendo como referência o Lundú da Marqueza de Santos e a Dansa (Martelo) de Heitor Villa-Lobos. *Doctorado en Artes*. Brasilia: Universidad de Brasilia.

- Ordóñez, H. R. (2018). *Sensaciones, imágenes y metáforas en la enseñanza del canto*. Bogotá: Universidad Sergio Arboleda.
- Ortiz, C. (2017). *Spanish diction in Latin American art song: Variant lyric pronunciations of (s), (ll), and (y) [Tesis doctoral]*. Texas: University of North Texas. Obtenido de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc984247/>
- Osorio, J. D. (2021). *Presagio y Lamento*. Medellín, Colombia.
- Osorio, J. D. (9 de Abril de 2022). Comentarios sobre Presagio y lamento. (P. Martínez, Entrevistador)
- Pensando Alto. (2017). *Lundú da Marquesa de Santos - Heitor Villa Lobos. [Youtube]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XSZx9i9BCv8>
- Plata, C., Mesa, L., & Zorro, M. (2018). *Indigenismo, lenguas nativas y mestizaje en la canción académica latinoamericana*. Bogotá, D. C.: Pontificia Universidad Javeriana (PUJ). Obtenido de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/22753>
- Ponce, M. (1919). El folk-lore musical Mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse. *Revista Musical de México*(5), 5-9. Obtenido de <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/1058/5/384PagRevRMM5.pdf>
- Posada, J. (2004). Un proyecto largamente soñado: montar una ópera con cantantes, músicos y artistas de nuestro medio. *Artes La Revista*, 4(8), 97-100. Obtenido de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22983>
- Prieto, C. P. (2020). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Hk28at5BdyI>

- Rendón, A. V. (2014). La creación de la mujer en la música vocal. *Tesis de pregrado*. Bogotá.
- Reyes, I. R. (2013). Vida y obra de Salvador Moreno. *Quodlibet. Revista académica de Música del Palacio de Minería*(11).
- Rifkin, D. (Junio de 2018). *Music Theory Online*, 24(2). Obtenido de <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.2/mto.18.24.2.rifkin.html>
- Riggs, R. (2019). *The Brazilian art song and the non-brazilian Portuguese singer: a performance guide to nine songs by Alberto Nepomuceno [Tesis doctoral]*. Texas: University of North of Texas.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Música.
- Rosas, J. (2021). *Doce canciones mexicanas: a singer's guide to Manuel M. Ponce's (1882-1948) romantic Mexican art song as described in his essay [Tesis doctoral]*. Texas: University of North Texas. Obtenido de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1833452/>
- Ruíz, J. (2004). *Mis fusiones de clásica y jazz no son radicales, son naturales*. Obtenido de El País: https://elpais.com/diario/2004/10/21/espectaculos/1098309610_850215.html
- Sáenz, C. C. (2015). Aspectos musicales del joropo de Venezuela y Colombia. (Andalucía, Ed.) *Revista Musica oral del sur*(12).
- Sáez, J. (2021). *Músculos de la laringe: anatomía y funciones*. Obtenido de Paradigmia: <https://paradigmia.com/miembros/javier/>
- Salazar, J. Á. (2020). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=x0kKWKTPugM>

- Salazar, N. (2016). Músicas tradicionales en espacios académicos: la rueda de gaita como experiencia de aprendizaje. *Civilizar: Ciencias Sociales y Humanas*, 205-218. doi:<https://doi.org/10.22518/16578953.650>
- Saldarriaga-Morales, Y. (2019). *Selección, aproximación analítica e interpretación de repertorio vocal de músicas tradicionales latinoamericanas desde la mirada de la música de cámara [Tesis de maestría]*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Sans, J. (2002). *La traducción de la música*. Obtenido de https://www.academia.edu/2562379/La_traducci%C3%B3n_de_la_m%C3%BAsica
- Santamaría, C. (2007). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Revista de Música Latinoamericana*, 28(1), 1-23. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/4499322>
- Santamaría, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín 1930-1950*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana (PUJ).
- Santiago, C. (2019). La creatividad del intérprete. *Revista Diapasón*. Obtenido de <https://revistadiapason.com/la-creatividad-del-interprete/>
- Shifres, F. (2001). El ejecutante como intérprete. Un estudio acerca de la cooperación interpretativa en la obra musical. En *Primera Reunión anual de la sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la música. Sociedad Argentina para las ciencias cognitivas de la música, Avellaneda*.
- Silva, V. (2012). Maracatu y procesos identitarios juveniles: la trama de la construcción de lo nuevo en el ambiente de la tradición y de la experiencia. *Revista Chilena de Antropología Visual*(19), 113-139.
- Suárez, P. (1972). *Alberto Ginastera en cinco movimientos*. Editorial Víctor Lerú.

- Tulián, S. (1994). *El maestro de canto*. Colombia: El Fortín LTDA.
- Vallés, L. (2017). *El piano en los Lieder de Franz Schubert. Un cambio en la concepción del acompañamiento pianístico [Tesis doctoral]*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Viera, T. (2015). *Xango*. [Youtube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=mcU3ALjjuhs>
- Viera, T. (15 de Mayo de 2020). Entrevista sobre el proceso de apropiación en la canción académica brasilera. (P. Martínez, Entrevistador)
- Villadangos, V. (1992). *YouTube*. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=La_slno0AM
- Villa-Lobos, H. (1940). *Lundú da Marquesa de Santos*. Sao Paulo, Brasil: IRMAOS VITALE-Editores.
- Villamar, C. A. (2017). El nacionalismo musical en el Ecuador. Enfoque en el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara. *Alternativas-Revista de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil*, 18(1), 65-70.
- Wilson, K. (1998). *The art song in Latin America: selected works by 20th century composers*. Nueva York: Pendragon Press.
- Zamateo, J. C. (2022). *Curso de bombo*. Obtenido de <https://cursode2.blogspot.com/2007/11/vidala.html>