

Exploración de tres canciones artísticas de Antonio María Valencia

Stefany Ramírez Reina
Conservatorio Antonio María Valencia
Instituto Departamental de Bellas Artes

Notas del autor:

Stefany Ramírez Reina, Conservatorio Antonio María Valencia, Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, Colombia. Trabajo de grado presentado para optar por el título del programa Interpretación Musical con énfasis en canto
Asesorado por: Esperanza Aponte Candela.

Cualquier comunicación respecto a este trabajo comunicarse al correo
sramirez6695@bellasartes.edu.co

2024

Resumen

Este trabajo consiste en un acercamiento al repertorio vocal de Antonio María Valencia, a través de tres canciones pertenecientes a sus tres periodos compositivos. Teniendo como base este repertorio, se realiza la exploración de la canción artística contemplada en tres niveles de análisis, que abarcan el estudio tanto de la música, la letra y algunos retos en la interpretación vocal. Así mismo, se recopila información etnográfica acerca de qué tanto se conocen, estudian e interpretan las obras vocales de AMV entre los estudiantes de canto de diversas universidades de Colombia. Además, se anexan apuntes destacados de las entrevistas realizadas a cantantes profesionales en relación a la interpretación vocal.

Palabras clave: Antonio María Valencia, estilo interpretativo, análisis musical, canción artística latinoamericana, canto lírico.

Abstract: This work consists of an approach to the vocal repertoire by Antonio María Valencia, through three songs belonging to his three compositional periods. Based on this repertoire, is performed the exploration of the art song referred in three levels of analysis, covering the study of music, lyrics and some challenges in vocal interpretation. Likewise, ethnographic information is gathered about the extent to which AMV's vocal works are known, studied and interpreted among singing students at various universities in Colombia. In addition, it includes notes from interviews with professional singers in relation to the vocal performance.

Keywords: Antonio María Valencia, interpretative style, musical analysis, Latin American Art song, lyrical singing.

Tabla de contenido

Resumen	2
Introducción.....	6
¿Qué es el canto?	7
Formación del cantante lírico	8
Acerca del repertorio académico.....	9
Pregunta problema	10
Objetivo general	11
Objetivos específicos.....	11
Antecedentes.....	11
Lied Romántico Alemán	14
La Canción Artística.....	15
La canción artística en América latina	15
El análisis musical	17
Capítulo 1. Antonio María Valencia y su legado en la canción artística Latinoamericana	20
Antonio María Valencia	20
Primer periodo: En formación (1902-1923).....	20
Segundo periodo: Estancia en Francia (1923-1929).....	22
Tercer periodo: Regreso a Cali y educación musical (1929-1952)	23
La obra vocal de Valencia	24
Encuesta sobre la canción artística	25
Capítulo 2. Análisis interpretativo, sugerencias, paralelos en interpretación.....	34
Análisis schenkeriano	34
Análisis tripartito	35
Análisis ecléctico	36

Propuesta de análisis.....	36
Estructura de análisis propuesto:.....	36
Canción correspondiente a primer periodo: <i>Arrurú</i>	37
Nivel 1: Estudio de la partitura y sus elementos musicales:	37
Nivel 2: Relación texto música:	39
Nivel 3: Aspectos técnicos-interpretativos:.....	40
Datos curiosos:	41
Canción correspondiente al segundo periodo: <i>Est-il mort?</i>	42
Nivel 1: Estudio de la partitura y sus elementos musicales:	42
Nivel 2: Relación texto y música:	43
Nivel 3: Aspectos técnicos-interpretativos:.....	45
Datos curiosos:	45
Canción correspondiente al tercer periodo: “Tarde Maravillosa”	46
Nivel 1: Estudio de la partitura y sus elementos musicales:	46
Nivel 2: Relación texto-música:.....	47
Relación texto y música:	48
Nivel 3: Aspectos técnicos-interpretativos:.....	49
Entrevista: Reflexiones finales sobre la interpretación de este tipo de repertorio	51
Consideraciones finales	57
Listado de Referencias	60
Fuentes Orales.....	62

Listado de figuras

Figura 1 Encuesta canción artística latinoamericana.....	26
Figura 2 <i>Pregunta 1</i>	26
Figura 3 <i>Pregunta 2</i>	27
Figura 4 <i>Pregunta 3</i>	27
Figura 5 <i>Pregunta 4</i>	28
Figura 6 <i>Pregunta 5</i>	28
Figura 7 <i>Pregunta 6</i>	29
Figura 8 <i>Pregunta 7</i>	29
Figura 9 <i>Pregunta 8</i>	30
Figura 10 <i>Primera sección Allegretto</i>	38
Figura 11 <i>Motivo de la primera y segunda sección en relación del canto de una paloma</i>	40
Figura 12 <i>Sonido de la paloma torcaz</i>	40
Figura 13 <i>“Arrurú...”</i>	41
Figura 14 <i>Representación del Lamento de Dido</i>	43
Figura 15 <i>Est-il mor</i>	43
Figura 16 <i>Versión “Chanson triste” vs Versión “Est-il mort”</i>	46
Figura 17 <i>“Tarde maravillosa 1”</i>	48
Figura 18 <i>“Tarde maravillosa 2”</i>	49
Figura 19 <i>“Tarde maravillosa 3”</i>	49

Listado de Tablas

Tabla 1 <i>Catálogo de obras vocales de Antonio María Valencia</i>	25
Tabla 2 <i>Ficha técnica Arrurú</i>	37
Tabla 3 <i>Ficha técnica Est-il mort?</i>	42
Tabla 4 <i>Ficha técnica Tarde maravillosa</i>	46

Introducción

Este trabajo tiene el propósito de explorar algunas canciones artísticas de Antonio María Valencia, fundador del Conservatorio de Cali, con el interés de encontrar los posibles factores que podrían determinar que un estudiante escoja repertorio de este estilo, analizar los elementos que intervienen en la interpretación musical y dar a conocer la música que hace parte de nuestro patrimonio musical.

El interés por estudiar la obra vocal de Antonio María Valencia surge de la necesidad de descubrir un repertorio que durante mucho tiempo fue desconocido por la autora, y que, hasta el momento, cuenta con pocas representaciones y referencias para la interpretación; es oportuno destacar la importancia de un personaje que hizo tanto por el arte y la educación musical del país, tanto que el Conservatorio de Cali hace honor a su legado.

Además de contribuir a la divulgación de algunas obras del compositor, se pretende incentivar en el proceso académico del estudiante de canto lírico, despertar el interés en el repertorio vocal de este compositor y ¿por qué no?, en otros compositores colombianos, haciendo de este trabajo una reflexión para generar un cambio a la hora de escoger un repertorio, que algunas de sus obras se puedan incluir en el repertorio base, dentro del pensum u hojas de ruta de la institución, e inclusive que pueda ser visto como un repertorio para representar en diversos recitales o audiciones por fuera del ámbito académico.

Durante sus inicios, como estudiante de canto lírico en la Universidad del Valle, en el año 2015, la autora tenía un conocimiento limitado sobre el mundo de la ópera y la música clásica en general, su experiencia en este género resultó ser profundamente enriquecedora desde una perspectiva musical y artística, fue un proceso de adaptación y apropiación por nuevas sonoridades. Sus primeras aproximaciones hacia la música vocal académica de compositores colombianos fueron gracias al laboratorio de ópera de la Universidad del Valle, con fragmentos de la Ópera, *El castillo misterioso* de Ponce de León y lo que se escuchaba en algún recital de algunos estudiantes, como la canción *Algún día* de Jaime León, y así, en repetidas ocasiones siendo esta la única canción que se escuchaba de repertorio latinoamericano en aquel tiempo.

Más adelante, con el ánimo de conectarse con sus propósitos y un interés personal por adentrarse al mundo de la ópera, la autora tuvo la oportunidad de realizar un intercambio en la

Universidad Nacional de Bogotá, una ciudad que a diferencia de Cali cuenta con mayor actividad musical en su entorno, lo que le permitió impregnarse por otras artes y culturas, escuchar artistas nacionales e internacionales con mayor frecuencia, asistir a diversas presentaciones, festivales de ópera y música clásica. Aun estando rodeada de un ambiente muy cultural, seguía sin escuchar dentro del medio universitario un repertorio donde destacara la música de compositores colombianos, en ese punto de la carrera ya comprendía la importancia del estudio de los diferentes estilos de la música académica, pero aún no comprendía como dentro de ese mismo enfoque académico era limitado lo que se interpretaba.

Finalmente, regreso a la ciudad de Cali, y en la búsqueda por lograr una mayor práctica del instrumento, realizó un traslado al Conservatorio Antonio María Valencia (CAMV). Con el tiempo se dio cuenta que su repertorio carecía de una representación adecuada de compositores colombianos y se propuso que por lo menos debía conocer la obra vocal del fundador del conservatorio. Con el ánimo de promover una mayor inclusión de este repertorio e impulsada a encaminar las inquietudes que la acompañaron desde el comienzo hasta la culminación de su formación académica, toma la decisión de enfocar su trabajo monográfico en la investigación de la canción artística latinoamericana.

Resulta curioso que antes y durante el transcurso de esta investigación, se llevaron a cabo dentro la institución de Bellas Artes actividades que fomentaron y fortalecieron la interpretación del repertorio de la canción latinoamericana, una de estas fue gracias a la iniciativa del maestro de canto Hans Mogollón, quién estableció como obligatorio el montaje de una obra vocal del maestro Valencia, en el semestre (2022-A), lo cual fue propicio para que los estudiantes se apropiaran de este repertorio, llegando a realizar dos recitales completos con obras vocales del fundador del Conservatorio de Cali, en el ciclo de conciertos de Beethoven 7:30pm.

¿Qué es el canto?

Según la Real Academia Española RAE (2001) la palabra canto es definida como la acción y efecto de cantar (sonidos producidos por una persona). Pero, ¿realmente el canto solo se trata de la producción de un sonido con la voz? El canto es único en cada ser humano y desde sus orígenes es utilizado como un medio de máxima expresión y comunicación.

El canto ha desempeñado un papel importante dentro de la historia de la música, tanto en la música popular como en la música académica, desde la creación de los cantos gregorianos, pasando por los juglares hasta llegar en el S.XVII a la ópera (Ruiz, 2011, p. 11), respecto a esto se puede destacar que el uso de la técnica vocal ha tenido una evolución continua a través de la historia, en un inicio estos cantos tenían un fin religioso, pero al pasar los años se fue transformando hacia el *bel canto* que fue considerado uno de los estilos más bellos del canto, hoy en día existen muchas técnicas y estilos alrededor del mundo que han ayudado a enriquecer el estudio de la voz. Es necesario reconocer la voz como un instrumento que posee cualidades particulares que ningún otro instrumento tienen, como la facilidad para modular y generar armónicos, la variedad de colores, matices, y entre la más distintiva la articulación de las palabras; la voz tiene la capacidad de transmitir más allá de un sonido, puede comunicar un mensaje, y por medio de ella las emociones y sentimientos más profundas del ser humano.

Formación del cantante lírico

En la actualidad, se encuentran diferentes técnicas de canto que son aplicadas según el estilo musical, ahora bien, el canto lírico se define como una técnica o un conjunto de técnicas empleadas en la ejecución del repertorio de la música clásica (Santander, 2020, p.5), es decir, que los cantantes líricos necesitan años de entrenamiento y práctica para perfeccionar su técnica vocal y trabajar en los diversos aspectos que influyen en el funcionamiento de la voz, como el control de la respiración, el aparato fonador y la resonancia.

El canto lírico se diferencia del canto popular primero que todo por el uso de una técnica donde la voz no requiere de un medio electrónico para su amplificación, segundo el estilo/género que se interpreta, mientras que un cantante lírico posee una técnica para la interpretación de ópera, lied y demás música clásica, el canto popular está enfocado en otros géneros como rock, jazz, salsa, pop etc.

Por lo general, el cantante lírico suele desempeñarse en escenarios cerrados como teatros u auditorios, para ello requiere usar registros amplios, altas intensidades y una variedad de colores que potencien la riqueza en la resonancia. Además, su amplificación se basa en el sonido acústico del lugar. En contraste, el cantante popular, el cual también cuenta con una variedad de habilidades y recursos vocales, por lo general suele desempeñarse en lugares al aire libre, siendo necesario el uso de un medio de amplificación como el micrófono.

Acerca del repertorio académico

Durante la etapa de formación del cantante lírico resulta necesario trabajar en un repertorio vocal académico en específico, que está pensado para el desarrollo y el fortalecimiento de las habilidades del cantante, tales como: técnica vocal, expresión corporal, la interpretación musical, la fonética en otros idiomas, la memorización, entre otras. La mayoría este repertorio está centrado en lo que conocemos como música clásica europea, abarcando diferentes géneros como: *ópera, oratorio, lied, chanson* y una que otra *canción artística latinoamericana*. El repertorio vocal tiene un papel fundamental en el desarrollo del instrumento (la voz en sí misma) y la escogencia de este dependerá de las características vocales y destrezas particulares del estudiante, seguido de las preferencias y guía del estudiante y maestro de canto. “Un correcto repertorio, cuenta con el deber de potenciar estos aspectos musicales del cantante, que serán de ayuda para el crecimiento y el entendimiento de los conceptos técnicos y estilísticos” (Alulema, 2020, p.149).

Cada estudiante cuenta con una fisiología propia que determinan las características distintivas que diferencia una voz de la otra. En el canto lírico, se encuentra la clasificación de las voces según el rango vocal -de la más aguda a la más grave. Dentro de las voces femeninas denominadas como: soprano, mezzo soprano y alto, dentro de las voces masculinas, denominadas como: tenor, barítono y bajo. Así mismo, existe un tipo de voz particular denominada como contratenor, esta corresponde a una voz masculina, su diferencia radica en que suele tener un registro muy amplio, donde el cantante puede producir notas tan graves como la voz de un tenor y notas tan altas como los de una soprano, muy similar a la voz de los castrati, dicha voz destacada en la época del barroco, este tipo de voces suelen ser únicas.

Por cierto, que para lograr una verdadera interpretación o recreación es necesario un perfecto dominio del instrumento vocal, lo que significa un trabajo técnico de muchos años, pero nunca sin aplicar cada avance a la literatura musical, al conocimiento profundo, teórico y práctico de los problemas estilísticos, las diferencias de fraseo, de articulación, incluso de emisión que eso conlleva. Cada cantante, cada alumno de canto, es una personalidad diferente, que además lleva el instrumento inserto en su cuerpo, con características fisiológicas y psicológicas propias (Stein, 2000, p. 43).

Para la selección del repertorio no solo se debe tener en cuenta los niveles de dificultad de la obra, también es importante identificar el registro natural del estudiante, de ello depende que la interpretación de un personaje o aria en especial sea correcta y apropiada para el desarrollo de su instrumento. Además de los elementos interpretativos, existen otros desafíos que los cantantes deben considerar, como, por ejemplo; el estudio del texto, la fonética, la expresión corporal.

Se ha podido identificar que antes de realizar un estudio del solfeo, aprendizaje de la partitura y memorización de ella, es primordial el estudio del texto, ya que este es el encargado de comunicar el mensaje, expresar una situación, una emoción o pensamiento. El estudio del texto puede ser considerado como un punto de partida para dar sentido y coherencia a nuestra interpretación, y de ello depende la conexión del interprete-oyente, “Conocer a la perfección el sentido del texto marca la diferencia y es la razón por la que, con algunos cantantes, el público se fascina de principio a fin” (Zapata 2013, p.157). Cualquier estudiante de canto podrá hacer el estudio de la música de la obra, podrá saber la correcta fonética de las palabras que interpretan, sin embargo, cuando el estudiante realmente conoce el contexto de la obra y el significado del texto, solo en ese momento podrá entender y apropiarse del canto, reflejando así la seguridad y la facilidad para expresarse, permitirá al cantante sentir conexión entre la letra, música y el público.

Teniendo en cuenta la experiencia de la autora por las diferentes cátedras de canto, se reconoce la importancia del estudio de la música europea durante la formación del cantante lírico, pero se considera esencial explorar otros géneros/estilos musicales que conecten con el rico contexto cultural del país, esto es posible a través del estudio de la canción artística de autores (as) colombianos (as).

Pregunta problema

De acuerdo a experiencia de la autora, como estudiante de canto lirico en diferentes universidades e instituciones de educación superior en Colombia, se evidencio que el repertorio vocal de compositores colombianos y latinoamericanos fueron poco estudiadas e interpretadas durante su proceso de formación académica, lo cual generó las siguientes inquietudes, ¿Por qué los estudiantes tienden a interpretar las mismas obras que todos han cantado, en lugar de explorar y aprovechar la variedad de música vocal de compositores latinoamericanos, en especial aquellos de nuestro país?, por último, ¿Es posible abordar este tipo de repertorio durante el proceso de

pregrado, y de ser así, como podría influir en la interpretación vocal? Para resolver estos interrogantes se plantea como:

Objetivo general

Explorar tres canciones artísticas de Antonio María Valencia.

Objetivos específicos

- a) Discriminar los elementos distintivos que componen algunas obras vocales de Antonio María Valencia.
- b) Proporcionar herramientas para abordar el estudio e interpretación de la canción artística de Antonio María Valencia.
- c) Incentivar entre los estudiantes de canto lírico la escogencia de obras vocales como las del compositor Antonio María Valencia u otros compositores latinoamericanos.

Para el desarrollo de los objetivos anteriormente expuestos, se propone la siguiente estrategia metodológica. Se parte indicando que este proyecto se encuentra inscrito dentro de la línea de investigación institucional de Música y Contexto, en la temática sobre Estudios en Músicas Académicas. Se cuenta con diversos recursos metodológicos entre ellos: Metodología cuantitativa cualitativa; esto por medio de una encuesta realizada a estudiantes, y entrevistas realizadas a profesores o cantantes profesionales. Método analítico, por medio de un análisis musical propuesto por la autora de este trabajo.

Antecedentes

A partir de la búsqueda de antecedentes relacionados al tema de investigación se puede afirmar que hay poca información que este enfocado en abordar específicamente la música vocal de Antonio María Valencia. Sin embargo, es posible abordar desde otras investigaciones que reúnen su obra como la extensa y completa investigación contenida en el libro *Imagen y Obra de Antonio María Valencia*, del maestro Mario Gómez-Vignes. Compuesto por dos volúmenes, en el primero se abordan los aspectos biográficos relevantes de la vida del compositor, desde sus influencias musicales, relaciones personales hasta su trayectoria como intérprete solista, director, docente y compositor. También, contiene amplia información sobre sus composiciones y el contexto social y cultural que lo rodeaba. En el segundo volumen, se encuentra contenida toda su obra, en ella la recopilación y un listado de partituras en diversos formatos, entre ellos: vocal,

coral, orquestal, música de cámara y para piano. En el amplio repertorio vocal académico, predominan las obras compuestas en diversos idiomas, como el italiano, el alemán, el francés y el inglés. Este repertorio resulta llamativo al tratarse en su mayoría composiciones en el idioma español, en el que se destacan los textos de poetas y letristas colombianos reconocidos como: Ricardo Nieto, José Eustasio Rivera y León de Greiff.

En esta investigación se describe de manera vívida y apasionante la vida de un personaje muy importante para la cultura musical en Colombia. Basada principalmente por sus composiciones, su correspondencia enviada y recibida, programas de conciertos, artículos periodísticos y entrevistas. (Gómez-Vignes, 1990). Referente a esto, hasta el momento no se ha encontrado otra investigación tan exhaustiva y elogiada como la del maestro Gómez-Vignes, su minuciosa exploración y detallada descripción de la vida y el legado de Valencia son inigualables.

También, es posible encontrar la canción artística de Valencia desde la perspectiva de las adaptaciones. Un ejemplo destacado de este enfoque es el trabajo llevado a cabo por el docente, compositor y guitarrista Gustavo Adolfo Niño. Él ha realizado dos adaptaciones de obras de Antonio María Valencia (a partir de ahora AMV) para guitarra y voz, lo que ofrece una nueva manera de interpretar estas piezas. Entre las adaptaciones se incluyen “Barcarola” y “Duérmete niño”.

Por otro lado, se encuentra otro tipo de investigación enfocada en el análisis de la música de Valencia, como la tesis de maestría “*Extenso análisis de la Sonatina Boyacense y breves apuntes sobre la vida y obra de Antonio María Valencia*”, de Juan Gonzalo Jiménez, de la Universidad EAFIT. Cuenta con la recopilación de datos más importantes de la vida artística del compositor, contexto y el análisis de la obra “Sonatina Boyacense”, el cual evidencia la estética musical que empleaba en la escritura de su obra y su relación de la música francesa de la primera mitad del siglo XX junto con los ritmos nacionales de su país (Gonzalo, 2015). Este trabajo explora un poco sobre la vida Valencia a través de diferentes épocas destacadas, incluyendo un análisis tanto del contexto que rodea la composición, como un análisis más formal enfocado en la parte musical. Esta obra “Sonatina Boyacense” es considerada como una de las obras para piano más importantes del compositor, que evidencia elementos del folclore colombiano conocidos como: el bambuco, el pasillo y la guabina.

En cuanto al estudio de la interpretación de la canción artística latinoamericana, vale la pena mencionar el artículo “*Sugerencias interpretativas de la Balada Mexicana de Manuel M. Ponce*” del autor Simón Pulido Cartagena (2021). Este artículo está enfocado en reconocer los diversos elementos intertextuales y referenciales presentes en la canción mexicana, indagando así en el nacionalismo musical en América Latina por medio de la comparación de las métricas y melodías que comprenden las canciones tradicionales mexicanas y la pieza de estudio.

El autor (Pulido, 2021) propone una metodología que consta de tres etapas: La primera etapa, se establece un primer contacto con la música popular mexicana, identificando elementos que conecten con su contexto. Por medio de la escucha de diversas grabaciones, referencias folclóricas y tradicionales. La segunda etapa, consiste en un análisis de la obra, teniendo en cuenta los conceptos estilísticos que intervienen en la interpretación de esta, donde el autor tiene un interés en discriminar las diferencias sonoras que tiene una de la otra. Por medio de la comparación de grabaciones de la pieza “Balada Mexica”. Finalmente, en la tercera etapa, se resume las conexiones intertextuales y los hallazgos relacionados con el nacionalismo, ofreciendo sugerencias interpretativas basadas en dicho estudio.

En materia de análisis musical, el trabajo investigativo, “*LE GRAND CARIBE Versiones en español e interpretaciones técnico-vocales de diez canciones de Michel Legrand en el marco de géneros y ritmos caribeño*” de la autora Ofelia M. L. Rosal Pereira (2022). Denota como referencia el Método Ecléctico. Este se usó para estudiar y analizar la interpretación de cantantes representativos del género caribeño. La finalidad de este enfoque fue identificar y describir las características vocales, así como rasgos estilísticos y expresivos de las interpretaciones con el objetivo de desarrollar una guía para una nueva interpretación vocal.

Teniendo como base el estudio del método ecléctico, la autora ajusta una serie de diez etapas, resumidas de la siguiente manera:

1. Contexto histórico.
2. Audición abierta.
3. Sintaxis sobre la descripción formal de la estructura de la canción y de la letra.
4. Sonido-en-el-tiempo.
5. Representación de música y texto.
6. Sentimientos virtuales.

7. Mundo onto-histórico.
8. Segunda audición abierta.
9. Guía para la interpretación.
10. Meta-crítica.

Lied Romántico Alemán

La expresión *lied* puede designar muchas cosas: desde una canción medieval de los trovadores, hasta a una polifonía o un poema estrófico. En alemán significa cualquier canción sea folklórica, de trabajo, política o infantil. Entre las definiciones más conocidas hace referencia a una canción de concierto o culta escrita sobre un poema con pretensiones literarias, cuyo sentido es puesto en música por el compositor. (Michels,1992)

Como género artístico experimentó un florecimiento notable en el siglo XIX y evoluciono durante el siglo XX, gracias a diversas influencias y eventos precedentes de la historia. Entre ellas como se mencionan en *Atlas de música II. Alianza Editorial* de Michels (1992) fueron: El auge de la poesía lírica romántica, que proporciono a los compositores una fuente inagotable de textos con una naturaleza intrínsecamente musical; la necesidad por reflejar la individualidad, la máxima expresión de los sentimientos, la búsqueda de un estilo íntimo; el gusto por formas pequeñas y la intención por destacar elementos inherentes del folklore. Compositores como Franz Schubert, Robert Schumann y Johannes Brahms hicieron contribuciones destacadas al género. Incluyendo poemas de reconocidos escritores y poetas como Goethe y Heine, fusionando la música y la poesía. Se puede decir, que la principal característica del lied está en la estrecha relación entre la música, el texto y la audiencia, los textos contienen en sí una naturaleza musical que evocan una nueva sensibilidad.

Por otro lado, la popularidad del piano también reflejo un papel fundamental en su desarrollo, este instrumento paso de ser un instrumento principal de concierto a ser unos de los instrumentos preferidos dentro de los hogares de la clase social media. Para los compositores esto tradujo el gusto por las pequeñas formas y un cambio significativo en la función del piano, no solo pretendía proporcionar una base armónica, sino que también el piano debía de interactuar con la línea vocal y el contenido del poema. Por último, con la invención de edición musical se logró difundir las obras llegando así a un mayor público, convirtiendo el *lied* como una de las principales formas vocales de la música del periodo romántico.

La Canción Artística

La canción artística apareció como uno de los géneros populares entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, eran llamadas simplemente como *canciones*, compuestas para la clásica combinación de piano y voz. Podría considerarse que el *lied* es uno de los géneros más antiguos y fundamentales dentro de esta tradición.

Por supuesto, este género presenta diversas manifestaciones por diferentes regiones y épocas, por lo que es posible encontrar otros paralelos como el término de “*chanson*” o “*mélodie*” en Francia, “*canción culta*” en España, entre otras. (Camacho, 2021) Es decir, que estas composiciones de la música vocal pueden catalogarse como canciones artísticas, siendo el *lied* el mayor antecedente.

En general, se puede definir el término de “*canción artística*” como cualquier canción, compuesta para un formato pequeño para piano y voz, en menor medida guitarra y voz, dentro del contexto de la música clásica. Son canciones que no pertenecen a una ópera, zarzuela u oratorio, que en vez de representar una escena la canción artística se destaca en resaltar la expresividad y musicalidad del texto, a menudo estas composiciones tienen una estructura estrófica basada en la forma del poema. Pueden ser compuestas en diferentes idiomas y las características musicales varían según la época, el estilo y la intención del compositor.

No está de más comentar que, aunque la estructura de la canción artística suele ser composiciones breves a diferencia de otros géneros, siguen siendo obras de gran complejidad por la exigencia de la técnica lírica y el alto componente expresivo que requieren para ser interpretadas.

La canción artística en América latina

Dentro del contexto latinoamericano, la canción artística ha desempeñado un papel importante en la construcción y expresión de la identidad nacional. A través de letras poéticas y melodías sofisticadas que han capturado las experiencias y emociones propias de una región, abordando temas como el amor, la naturaleza, la historia y las luchas sociales.

Esta se desarrolló en medio del nacionalismo político de finales del siglo XIX, aunque en un principio estas composiciones fueron influenciadas por las formas y estilos de la música europea, con la llegada del nacionalismo los compositores comenzaron a interesarse por las

tradiciones propias del país, en un intento de unir las técnicas europeas junto con los recursos melódicos y rítmicos del folclore propio de los países latinoamericanos surge la canción artística en América Latina. Estas composiciones buscaban reflejar una identidad teniendo en cuenta los diversos aspectos culturales, de idioma, y etnia, que incentivaron a la creación de canciones en nuevos idiomas como el español, el portugués, y hasta lenguas indígenas.

Más adelante, durante los años veinte y treinta la popularidad de estas ideologías de la corriente nacionalista tomó protagonismo e influyeron en el proceso creativo de una generación de compositores e intérpretes al cultivo del repertorio musical popular. A partir de esta época se gestan una serie de canciones artísticas que hacen parte de un nuevo estilo de composición, donde la música y texto evocan situaciones, imágenes, reflexiones cercanas a la realidad de un país.

La tesis doctoral de Patricia Caicedo Serrano, titulada “*La canción artística latinoamericana: Identidad nacional, Performance Practice y los mundos del arte*”, se estructura metodológicamente sobre tres ejes centrales: hecho social, histórico y musical. Cada uno de estos giran en torno a un concepto con el propósito de explorar la canción artística en América Latina y su relación con la identidad cultural, las practicas interpretativas y su difusión en el contexto global.

Caicedo, P (2013), expresa una preocupación sobre este género, puesto que enfrenta una situación precaria desde diferentes puntos de vista, se mencionan el hecho de que la canción artística no es un género que atraiga grandes audiencias, el poco conocimiento que hay por estas composiciones y la falta de este repertorio dentro del plan de estudios de los cantantes de conservatorios y universidades. Por otro lado, muchas de estas obras aún no han sido publicadas y reposan en bibliotecas familiares o en archivos especiales. (p.3) Entre los trabajos destacados realizados por Patricia Caicedo en pro a la recuperación y apropiación del género, se cuenta con las recopilaciones de obras de diversos autores latinoamericanos entre ellos: Alberto Ginastera, Manuel M. Ponce y Heitor Villa-Lobos, entre otros.

Como dato relevante, se puede constatar el testimonio sobre la búsqueda de las obras de Valencia, si no fuera por la recopilación que realizo el maestro Gómez-Vignes, el repertorio en cuestión carecía de material de referencia. Inclusive hay muchas obras y arreglos por descubrir, aunque es posible acercarse a la biblioteca Álvaro Ramírez Sierra para acceder a estas partituras, no hay forma de transcribir, publicar o interpretar, dado que algunas no cuentan con el permiso

legal para ser distribuidas. Como enfatiza la autora Caicedo, a partir de la década de 1940 se observa un claro cambio de dirección entre muchos compositores latinoamericanos. Aunque en un principio estuvieron influenciadas por la música europea y las corrientes del nacionalismo, un grupo considerable de compositores dirigió su atención hacia tendencias más modernas, con la intención de integrarse al movimiento global de la música. Este cambio se manifestó en la creación de canciones en las cuales se excluyeron elementos del folclore tradicional, sin embargo, aun conservaron su identidad latinoamericana. (p.149). Algunos de los compositores que representan este estilo de composición mencionado por la autora son: Alberto Ginastera (1916-1984) en Argentina; Carlos Chávez (1898-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940) en México, Jaime León (1921) en Colombia, Antonio Estévez (1916-1988) y Modesta Bor (1926-1998) en Venezuela, Marlos Nobre y Osvaldo Lacerda en Brasil, Edgar Valcárcel en Perú y Agustín Fernández en Bolivia.

En la ciudad de Cali, también es posible encontrar otros compositores más contemporáneos que comparten algunas de estas características, entre ellos se destaca: Luis Carlos Figueroa quién de hecho fue uno de los estudiantes más sobresalientes del maestro Valencia y Alberto Guzmán.

El análisis musical

(Nagore, 2004) en su artículo “El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica”, nos permite tener un acercamiento referente al análisis musical, este busca replantear el estatus referente al concepto y/o contenido del análisis musical, teniendo en cuenta los aspectos interdisciplinarios y el equilibrio entre texto y contexto que intervienen en la práctica analítica. Da a entender el análisis musical como una disciplina reciente, el cual tuvo una evidente evolución en el siglo XX. Esta disciplina ha estado acompañada por una gran variedad de teorías, métodos y técnicas, llegando en algunos casos a complementarse, oponerse o diferir entre sí, llegando a desdibujar su concepto y/o su contenido.

Nagore (2004) clasifica tres concepciones en el cual converge el ejercicio del análisis de una pieza musical:

Como algo autónomo, como “artefacto” o “texto”: En la música podemos hacer alusión a la partitura. El ejercicio del análisis tiene como objetivo estudiar o explicar los elementos

formales y estructurales que componen la obra, sus componentes y sus funciones. En esta puede clasificarse los diferentes tipos de análisis formal y funcional, el schenkeriano, la teoría de conjuntos aplicada al análisis musical, el análisis paradigmático y otros tipos de análisis semiológico, así como de análisis del estilo musical. Esta idea ha sido una de las más usadas y conocidas en el siglo XX.

Como algo cambiante: que se va formando en medio del proceso de su existencia temporal, es decir la obra puede ser percibida no solo por la interpretación inmediata de la obra sino también en su devenir en el transcurso del tiempo. En el análisis intervienen diversos aspectos cambiantes como la interpretación, recepción y el entorno contextual que lo rodea. Dentro de esta es posible clasificar la teoría y análisis de las recepciones, el análisis practicado por otras manifestaciones de tipo hermenéutico y diversos análisis enfocados en la interpretación.

Como algo que existe a través de la percepción: la obra musical adquiere el significado en el modo como es percibida, mediante los mecanismos psicológicos de la percepción/escucha. En esta concepción encontramos los estudios cognitivos o el análisis fenomenológico.

Estas ideas pretenden ser un referente para el análisis musical, y aunque se encuentren encasilladas a diferentes métodos u objeto de análisis pueden complementarse. Denotan el estudio de la música desde diferentes puntos de vista, tomando como base teorías psicológicas, la semántica, la hermenéutica, la teoría de la recepción, la percepción o la interpretación. Como bien lo expresa Nagore (2004):

Podemos analizar una obra aislada con la finalidad de demostrar su coherencia, su genialidad, o simplemente conocerla, pero siempre hay detrás unos fines que desbordan el propio análisis: la investigación histórica, la aproximación estética, la necesidad por parte de un compositor de "explicar" su obra, necesidad que suele responder a una determinada coyuntura socio-cultural de un momento histórico o un lugar determinado. (p.9)

Hoy en día, no es posible determinar un correcto o un mejor análisis de otro, ya que siempre ha existido un gran debate sobre el objeto que este debe tener, sin embargo, es necesario abordarlo desde diferentes perspectivas que incluso puedan determinar características únicas que no hayan sido exploradas. Nos encontramos en un punto donde la investigación tiene un papel

fundamental para el entendimiento de la música, con una gran cantidad de recursos que complementan y enriquecen el análisis musical, por lo tanto no vale la pena limitar este ejercicio a una simple descripción de los elementos musicales de la partitura, o simplemente referente a la intención del compositor.

Capítulo 1. Antonio María Valencia y su legado en la canción artística Latinoamericana

Este capítulo presenta una biografía del compositor Antonio María Valencia, dando a conocer algunos de los aspectos más importantes de su vida, y sobre su música. La información se divide en tres periodos, que permiten una comprensión del contexto en el que se desarrollaron sus obras, junto con un catálogo organizado de manera cronológica de las obras vocales del compositor. Además, se anexan los resultados de una encuesta realizada por la autora, con el ánimo de evaluar la presencia de la canción artística en la formación académica e identificar la situación actual de este género en el ámbito educativo y musical. Por último, con base a los resultados de la encuesta, se seleccionan y presentan las obras que serán analizadas como parte de la exploración de la canción artística latinoamericana.

Antonio María Valencia

Nació en noviembre 10 de 1902 y falleció el 22 de julio de 1952. Fue un músico y compositor caleño, considerado una de las figuras más influyentes en la actividad musical en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. Hijo del violonchelista y pedagogo Julio Valencia y de Matilde Zamorano Salazar. En cuanto a su fecha de nacimiento hay discrepancias. por un lado, su acta de bautismo indica que nació el 10 de noviembre de 1902, mientras que, por otro lado, en una entrevista Valencia afirma: “El día 3 de noviembre de 1903 vine a la vida”. (Gómez-Vignes, 1991, 5). Para este trabajo se tomó en cuenta la fecha de 1902.

Tomando como referencia el libro Imagen y obra de Antonio María Valencia del maestro Mario Gómez-Vignes se realiza una clasificación de 3 periodos correspondientes:

Primer periodo: En formación (1902-1923)

Desde muy temprana edad Antonio María Valencia demostró un talento excepcional en el mundo artístico. Su formación musical fue gracias a su padre, Valencia siempre refería que él fue su único maestro durante su infancia. Creció en un ambiente musical rodeado por los sonidos del violonchelo y una variedad de géneros y músicas populares. También, mostró un gran interés por la literatura y el teatro. Algunas fuentes mencionan que desde los cinco años de edad Valencia ya recibía clases de piano y teoría musical, muy pronto fue reconocido como un prodigio en la música.

Estudió primaria en el colegio San Luis Gonzaga y bachillerato en el Santa Librada. En 1914, tuvo la oportunidad de participar en un concurso de composición el cual obtuvo premio de honor con *Himno al Regimiento Ricaurte de Bogotá*. Su interés por la composición apenas estaba surgiendo, durante ese tiempo su padre contaba con un grupo de cámara, y fue allí donde Valencia experimento la composición para otros formatos instrumentales, con la obra “*Intermezzo #1, para pequeña orquesta*” (C. V-G 3, 1916). Su dedicación y habilidades pronto le permitieron destacarse tanto como un buen interprete en el piano y como compositor.

En 1916, realizó una gira como concertista en el extranjero, organizada por su padre y Alfonso Borrero Sinisterra. Esta inició en Panamá y atravesó por diferentes ciudades del sur de Estados Unidos, entre ellas: Mobile, Brewton, Pensacola, Birmingham, New Orleans y Cincinnati. Una de las críticas recibidas durante la gira por Erwin Craighead fue “el joven Valencia tiene buen tono, gran calidad de interpretación y una fuerza de expresión que es muy notable, extraña a su edad” (Gómez-Vignes,1991, p.3). Demuestra que Valencia, tenía una gran capacidad expresiva y musicalidad que superaba las expectativas de sus oyentes.

A mediados del año 1917, se evidencia un significativo adelanto en el manejo de las técnicas compositivas e influencias de su entorno, se incluyen ritmos como: danzas, pasillos, romanzas y barcarolas. Entre ellos se destacan las obras: *Desolación* (C.G-V 6, 1917), danza para dos voces y piano, *Barcarola*, canción para voz y piano (C.G-V 7, 1917), *Pasillo en Mi bemol para piano* (C.G-V 8, 1917) y *Palmira*, (C.G-V, 1917). Finalizando el año de 1917 hace gira por Cartago y Armenia, y en 1918 va a Ibagué, Chicoral, Girardot, Cachipay y Bogotá.

En 1918, recibe una beca del Conservatorio Nacional para estudiar en la ciudad de Bogotá, pero al darse cuenta que no había un profesor de piano de prestigio, la rechaza y opta por tomar clases particulares con Honorio Alarcón (1959-1920). Durante este tiempo realizó diversos recitales y conciertos, se destaca el recital en compañía del tenor Ernesto Salcedo Ospina y la Orquesta Unión Musical en el Teatro Colón, el cual interpretó un repertorio de solista con las obras *Rapsodia Húngara No.8* de Liszt, el *Arabesco No2* de Debussy y tres *Estudios Poéticos* de Ernst Haberbier. También estuvo a cargo de otros recitales en el teatro Municipal en Bogotá y para la posesión del presidente Marco Fidel Suarez. Este periodo representa una de las épocas más activa del Maestro Valencia como concertista en el piano y como compositor.

Tras el fallecimiento de su maestro, Valencia regresa a Cali. En el mismo año, la Sociedad de Autores Colombianos llevó a cabo un concurso de libretos para zarzuela, del cual Pantaleón Gaitán Pérez participó con su obra *En Virlandia*. En 1919, Antonio María Valencia compuso la música para esta zarzuela. Aunque no se cuenta con el registro completo de las partituras originales, se pueden encontrar algunas transcripciones en el archivo de Valencia (C.G-V 15). La zarzuela *En Virlandia* corresponde a una comedia ligera de género lírico, que incluye: arias, dúos y coros embozados.¹

Segundo periodo: Estancia en Francia (1923-1929)

Con el objetivo de ampliar y perfeccionar su formación musical, Valencia decide aprovechar una beca ofrecida por el gobierno nacional y emprende un viaje a París. Guillermo Uribe Holguín, director del Conservatorio Nacional, fue quien le asesoró en continuar sus estudios. En 1923, ingresa a la Schola Cantorum, en el curso superior de piano y composición, allí tuvo la fortuna de contar con destacados maestros, quienes contribuyeron de manera significativa a su formación musical, algunos de estos fueron: Vicent d’Indy en composición, Paul Braud en piano superior, Paul Le Flem en contrapunto; Louis Saint-Requier en armonía y dirección de conjuntos vocales e instrumentales, Gabriel Pierné en música de cámara, y Manuel de Falla en orquestación. Entre las obras compuestas en París se encuentran: “*Berceuse*”(C. G-V 27,1924), *¿Ai-je fait un rêve?* (C. G-V 28,1925), *Élégie* (C. G-V 33,1926), *¿Neblina* (C. G-V 34,1926) y *Est-il mort?* (C. G-V 41,1928). También, contó con la experiencia de participar como solista en diversos conciertos y eventos que consolidaron su presencia en el ámbito musical y del cual le permitieron estrenar algunas de sus composiciones en reconocidos auditorios.

Además de continuar perfeccionando su técnica en su instrumento, Valencia se vio influenciado por las corrientes artísticas de vanguardia que predominaban en la época. Experimentando así con nuevos estilos y enfoques compositivos, encontramos que sus obras están impregnadas por el estilo posromántico e impresionismo, en especial se encuentra un gusto por compositores franceses como Claude Debussy y Maurice Ravel. Rompiendo un poco con lo tradicional e introduciendo innovadoras sonoridades, colores e incluso idiomas como lo fue la inclusión del idioma francés. Es relevante mencionar que, durante su estancia en Francia,

¹ Embozado: Disfrazar, ocultar con palabras o con acciones algo para que no se entienda fácilmente. RAE (2014).

estableció contactos importantes, colaborando con otros músicos y artistas internacionales, enriqueciendo aún más su experiencia. Su paso por París fue parte de un periodo crucial en su papel como músico, el migrar a un entorno cultural diferente al de su país de origen impactó de manera positiva tanto en su desarrollo como compositor como su enfoque hacia la educación musical y su papel dentro de la sociedad.

Tercer periodo: Regreso a Cali y educación musical (1929-1952)

En 1929 presenta su recital de grado como concertista de piano, obteniendo un diploma de honor. A pesar de recibir una oferta para enseñar piano en la Schola Cantorum, Valencia tomó la decisión de regresar a Colombia ese mismo año. Al parecer su estancia en París despertó un interés en materia de la enseñanza, él sentía un fuerte compromiso por la educación musical en su país y deseaba compartir todo lo que había aprendido durante ese tiempo. Interesado por atraer un público a un ambiente musical clásico, realizó varios conciertos en su ciudad, sin embargo, estos no contaron con una gran asistencia, encontró que los caleños no estaban preparados o no contaban con un gusto real por esta música. Pese que su rol como concertista no cumplía con sus expectativas, Valencia nunca se detuvo, fue un ferviente promotor de la música en su país, deseaba cultivar una sociedad que pudiera apreciar y disfrutar del arte. Su música continuó resonando en diversas ciudades de Colombia: Palmira, Popayán, Cartago, Pereira, Manizales y finalmente en Bogotá, lugar donde entabló una amistad con los reconocidos hermanos de Greiff. Durante este periodo, fundó y dirigió varias agrupaciones musicales, colaboró con reconocidos artistas y participó en numerosos eventos y festivales que contribuyeron al enriquecimiento y difusión de la música colombiana. También, se unió al Conservatorio Nacional, como profesor de dictado, teoría y solfeo. Se destaca la composición de dos canciones sobre textos de Otto de Greiff: *Tres días hace que Nina dormida en su lecho está* (C. G-V 44, 1923) e *Iremos a los astros* para voz y piano (C. G-V 45, 1931), fueron el comienzo de una serie que se amplió a cuatro canciones al año siguiente.

En enero de 1932, Valencia publicó su libro *Breves apuntes sobre la Educación Musical en Colombia* (Editorial A.J. Posse, Bogotá). Esta obra aborda el tema de la educación musical en Colombia y ofrece su perspectiva sobre diversos aspectos relacionados con la enseñanza. El libro se centra en la instrucción instrumental y vocal, así como en materias teóricas como la composición y la historia de la música. Además, resalta la importancia de la actividad coral en el

desarrollo musical. Las ideas planteadas en el tratado generaron descontento con el maestro Guillermo Uribe Holguín, quien no estuvo de acuerdo con las propuestas de Valencia. Este desacuerdo entre los dos maestros provocó tensiones que llevaron a Valencia a renunciar a su puesto en el Conservatorio Nacional.

Decide regresar a su ciudad natal, gracias a los esfuerzos de un grupo de personas comprometidas con la educación musical, funda el Conservatorio en Cali, esto representó un hito importante en el desarrollo y la educación musical de la ciudad. Se trataba del primer lugar en función de la formación de músicos, más adelante incorporando la enseñanza de otras artes.

El Conservatorio de Cali fue inaugurado el 2 de enero de 1933. Acogiendo a 32 estudiantes. Este fue fundado en honor a su legado y contribuciones a la música. En 1936, se le otorga a Valencia la Orden de Boyacá o Cruz de Boyacá, un importante reconocimiento, también para ese mismo año fue nombrado como Inspector Nacional de Bellas Artes -ad honorem y como director del Conservatorio. Para este entonces Valencia presenta una inclinación en componer para un formato coral, la reciente creación del Conservatorio y la Coral Palestrina lo estimularon a escribir para este formato. Por otro lado, en 1937, se realizan gestiones para formar una banda de música. Entre las obras compuestas durante este periodo se destacan: *Emociones caucanas* para violín, violoncello y piano, la misa *Santa Cecilia* para coro mixto y solistas, *Chirimía y bambuco* para orquesta, y *Canción de Cuna Vallecaucana*.

El 21 de julio de 1952, Antonio María Valencia sufre un fuerte dolor en la nuca y experimenta una situación preocupante en la que teme quedar invalido. Recibe la visita de su hermana, el padre Porras y el obispo de Cali, quien le da la bendición, sintiéndose agotado, Antonio fallece. Durante las exequias, la Banda Departamental interpretó música fúnebre en su honor. Sus restos en un principio fueron depositados en el Cementerio Central, más adelante en la cripta de la iglesia de San Fernando. Su legado musical abarca una amplia gama de géneros y estilos, desde composiciones clásicas hasta obras que incorporan elementos de la música colombiana. Su contribución como compositor, intérprete y educador lo convierte en una figura clave y recordada en la historia de la música en Colombia.

La obra vocal de Valencia

El catálogo de obras en formato para voz y piano de Valencia comprende un total de 15 obras, a saber, que van desde obras de juventud, pasando por aquellas compuestas durante su

estancia en Francia, y otras compuestas en su último período artístico. A continuación, se realiza una relación de las obras vocales con piano tomada del catálogo Gómez-Vignes” (C, G-V). Las obras: *Canción de cuna vallecaucana*, *Tres días hace que Nina e Iremos a los astros* cuentan además con un arreglo orquestal.

Tabla 1

Catálogo de obras vocales de Antonio María Valencia

Obra	Letrista	Año
Himno patriótico para el Regimiento Ricaurte, de Bogotá	Desconocido	1914
Himno del Colegio San Luis Gonzaga	Desconocido	1916
“Desolación”, danza para voces y piano	Andrés Villarraga	1917
“Barcarola”, canción para voz y piano	Andrés Villarraga	1917
“Cuatro respuestas”, bambuco para voz y piano (inconclusa)	Eduardo López	1918
“Canción de mayo” para tenor, barítono y piano	Ricardo Nieto	1919
“Arrurú”, soneto lírico para voz y piano	José Eustasio Rivera	1921
Ai-je fait un réve? Canción para mezzo-soprano o tenor y piano	Heinrich Heine	1925
“Est-il mort? Canción para voz y piano	Francis Carco	1928
“Tres días hace que Nina dormida en su lecho esta...”	Otto de Greiff	1931
“Iremos a los astros” canción para voz y piano	Otto de Greiff	1931
“La luna sobre el agua de los lagos” canción para voz y piano	Otto de Greiff	1932
“Tarde maravillosa” canción para voz y piano	Otto de Greiff	1932
“Canción leve”, para voz y piano	Desconocido	1942
“Canción de cuna vallecaucana” para voz y piano	Desconocido	1943

Nota. En la tabla se relacionan las obras para voz y piano del compositor Valencia. Datos tomados del catálogo MG.V.

Encuesta sobre la canción artística

Como paso previo a la elección de las obras que se exploran en este trabajo, se realizó una encuesta a estudiantes y egresados del énfasis en Canto Lírico de diferentes universidades y conservatorios en Colombia la cual fue respondida por 25 cantantes, entre ellos:

- 7 de la Universidad del valle sede Meléndez.
- 2 de la Universidad del valle sede Buga.

- 1 de la Universidad Central.
- 15 del Conservatorio Antonio María Valencia.

Esta encuesta surgió del interés por conocer en qué medida se aborda la canción artística durante la formación del cantante.

Figura 1

Encuesta canción artística latinoamericana.



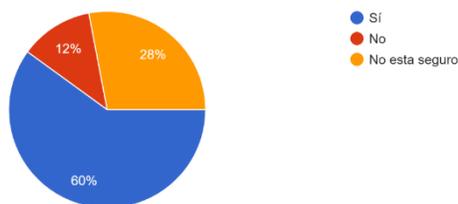
Nota. De izquierda a derecha los compositores latinoamericanos Jaime León, Antonio María Valencia, Heitor Villa-Lobos y Alberto Ginastera. Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

Esta encuesta abarcó las siguientes temáticas desde un pequeño perfil del encuestado, preguntas relacionadas al conocimiento sobre la canción artística latinoamericana, sobre las obras vocales de AMV, finalizando con la importancia e influencia de este tipo de repertorio. Como resultados de la mencionada encuesta se tiene:

Figura 2

Pregunta 1.

1. ¿Conoce usted el término de la canción artística? Única respuesta
25 respuestas



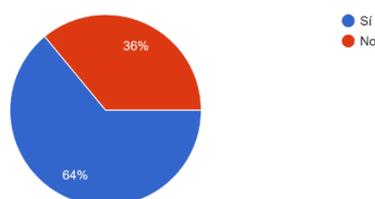
Nota. La figura muestra el porcentaje de encuestados que conocen el término de la canción artística. Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

Como se puede observar en la imagen, la mayoría de los encuestados indican que tienen un conocimiento acerca de lo que es la canción artística, sin embargo, aún hay un porcentaje que manifiesta dudas con respecto a la terminología de la canción artística.

Figura 3

Pregunta 2.

2. ¿Ha interpretado alguna canción artística? Única respuesta
25 respuestas



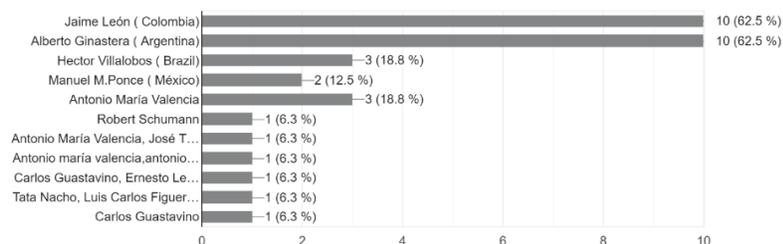
Nota. La figura ilustra el porcentaje de personas encuestadas que han interpretado o no algunas obras de este estilo musical. Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

Como se observa en la imagen, el 64% de los encuestados afirman haber interpretado obras de este género musical, se evidencia un grupo significativo que han tenido la oportunidad de explorar este tipo de repertorio durante su formación vocal.

Figura 4

Pregunta 3.

3. Seleccione algunos compositores representativos que hacen parte de su repertorio vocal: Opción múltiple
16 respuestas



Nota. La figura corresponde a la encuesta sobre algunos de los compositores latinoamericanos representativos que hacen parte del repertorio vocal de los encuestados. Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

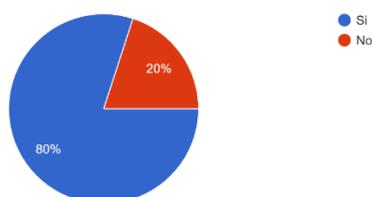
El gráfico de barras muestra que los compositores más interpretados por los encuestados son: Jaime León y Alberto Ginastera, ambos con un 62,5%. En una de las respuestas se menciona

a Robert Schumann; se aclara que este compositor no hace parte del grupo de compositores latinoamericanos.

Figura 5

Pregunta 4.

4.¿Conoce usted la obra de Antonio María Valencia (Instrumental o Vocal) ? Única respuesta
25 respuestas



Nota. La figura indica el porcentaje de encuestados que conocen o no la obra de Antonio María Valencia. Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

Los resultados demuestran que el 80% de los encuestados afirmaron conocer la obra de este compositor. Esto sugiere que hay un notable nivel de reconocimiento y conocimiento en relación con las obras musicales de Antonio María Valencia.

Figura 6

Pregunta 5.

5. Si ha interpretado alguna obra vocal del compositor, puede mencionarla:

Opcional
16 respuestas

Tres días hace que Nina dormida en su lecho está
Iremos a los astros, canción de cuna vallecaucana y canción leve
No he interpretado ninguna
Barcarola
Canción de cuna vallecaucana
Canción de mayo (Duetto Barítono y Tenor, con acompañamiento de Piano)
Iremos a los astros
No
Canción Leve
Desolación
Arruru
Barcarola, desolación
Canción Patriótica
Canción de Cuna
Canción de cuna vallecaucana
La.misa y Canción de mayo

Nota. Lista de obras vocales de AMV que han sido interpretadas por algunos de los encuestados.

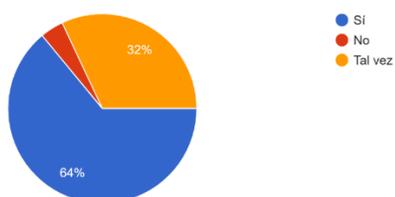
Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

Para esta pregunta se dejó una opción de respuesta abierta y opcional, en la cual 16 personas mencionaron los nombres de las canciones de (AMV) que alguna vez han interpretado. A partir de esta lista, se puede determinar que la obra más popular entre los encuestados es *Canción de Cuna vallecaucana*, mencionada por 4 estudiantes.

Figura 7

Pregunta 6.

6. ¿Considera usted que este repertorio es poco interpretado durante la formación académica? Única respuesta
25 respuestas



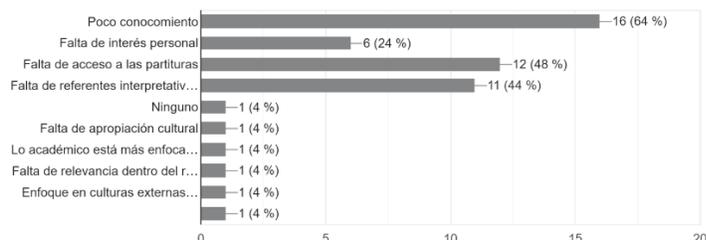
Nota. El gráfico muestra la opinión de los encuestados en cuanto si consideran o no este tipo de repertorio como poco interpretado durante la formación académica. Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

Los resultados muestran que el 64% de los encuestados afirman que este repertorio - Canción Artística Latinoamérica es poco interpretado durante la formación académica, mientras que el 32% denota una falta de certeza. Esto puede indicar una percepción generalizada de que las composiciones dentro de este género no ocupan un lugar prominente en la educación universitaria en Colombia.

Figura 8

Pregunta 7.

7. ¿Cuales factores considera usted que pueden influir a no escoger una obra del repertorio latinoamericano? Opción múltiple
25 respuestas



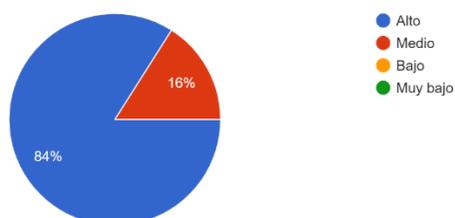
Nota. El grafico de barras muestra los diferentes factores que pueden influir a la elección de no seleccionar una obra del repertorio latinoamericano. Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

Los resultados obtenidos revelan una serie de factores que influyen en la decisión de no seleccionar obras del repertorio latinoamericano. En primer lugar, un 64% considera que el “poco conocimiento” sobre esta obra es factor influyente en su selección, le sigue un 48% que señala la “falta de acceso a las partituras” como un obstáculo que limita su elección. Además, un 44% menciona la “falta de referentes interpretativos” como otro factor relevante. Por último, un 24% identifica la “falta de interés personal” como una consideración en su decisión.

Figura 9

Pregunta 8.

8. ¿Qué tan valioso considera usted abordar este repertorio vocal? Única respuesta
25 respuestas



Nota. El grafico muestra la apreciación que los encuestados tienen en relación a la relevancia de abordar este repertorio vocal. Fuente: Encuesta canción artística latinoamericana (2023).

Se observa que la mayoría de los encuestados con el 84%, consideran valioso abordar este repertorio vocal.

Gracias a la observación de los resultados es posible evidenciar que:

- > La mayoría de los encuestados están familiarizados con el termino de “canción artística latinoamericana”, lo que sugiere que este concepto es reconocido y entendido dentro del contexto académico.
- > Los compositores latinoamericanos que en su mayoría son incluidos en el repertorio vocal del estudiante de canto lirico, se destacan: Jaime León y Alberto Ginastera. Puede denotar patrones de preferencia y elección de repertorio.
- > El 80% de los encuestados conocen las obras vocales de Valencia, teniendo en cuenta que la encuesta fue respondida en su mayoría por estudiantes del conservatorio AMV, podría decirse que la cátedra de canto de este cuenta con el conocimiento e interés por este tipo de repertorio. Sin embargo, se puede profundizar para entender esta familiaridad si traduce en interpretación activa y en qué medida.
- > Referente a la interpretación de las obras vocales de Valencia es posible deducir que las obras pocas conocidas por los encuestados son: *Ai-je fait un rêve?*, *Est-il mort?*, *La luna sobre el agua de los lagos* y *Tarde maravillosa*.
- > El 64% de los encuestados consideran que este tipo de repertorio es poco interpretado durante su formación académica, es decir que, aunque los estudiantes conocen y han interpretado este repertorio, la canción artística sigue siendo un género poco interpretado referente a otros estilos de la música vocal, podría indicar la necesidad de promover un enfoque más profundo en este repertorio.
- > Es posible afirmar que los factores que más pueden influir a no escoger una obra dentro del repertorio latinoamericano, se deben en mayor medida: al poco conocimiento que hay referente a las obras, al poco acceso que hay de las partituras y la falta de referentes interpretativos; en menor medida al poco interés personal. Estos resultados proporcionan una visión de la percepción de los estudiantes y profesionales del canto lírico frente a los obstáculos que pueden afectar su elección de obras del repertorio latinoamericano, muestra la necesidad en facilitar el acceso a estas obras y mejorar la disponibilidad de recurso.

- > El 84% de los encuestados consideran que es valioso abortar este repertorio. Esto refleja un interés y conciencia de la riqueza cultural y musical que el repertorio vocal latinoamericano.

En este capítulo se ha explorado algunos aspectos importantes de la vida y la obra del compositor Antonio María Valencia, a través de tres periodos significativos el cual muestran su evolución como músico y su impacto en la música colombiana. Desde sus primeros años de formación hasta su estancia en París y su regreso a Colombia, Valencia dejó una marca en la historia de la música clásica en su país. Su legado perdura no solo en sus composiciones sino también su contribución a la educación musical y su influencia en generaciones posteriores de músicos.

En cuanto la encuesta, se puede evidenciar que la mayoría de los encuestados están familiarizados con el termino de “*canción artística latinoamericana*”; también revelan que en algún momento han interpretado obras de Antonio María Valencia. Sin embargo, se observa que varias de sus obras vocales son menos conocidas o aún no han sido interpretadas, esto sugiere una oportunidad para explorar estas composiciones menos conocidas.

En el transcurso de la investigación se llevaron a cabo eventos y experiencia cercanas que rescataron el valor de la canción artística entre ellos: la clase magistral dirigida por el maestro Alejandro Roca, durante el *1er festival de piano de la Universidad del Valle* el día 23 noviembre 2023, en la que los estudiantes de la cátedra de canto de la escuela de música de la Universidad del Valle, dieron conocer una serie de canciones del compositor caleño Luis Carlos Figueroa.

Por otro lado, la programación de conciertos y recitales, gracias a la iniciativa del maestro Hans Mogollón durante el semestre 2022, en el cual se encargó de seleccionar para cada uno de sus estudiantes el estudio de una obra de Antonio María Valencia, permitió que la mayoría de la cátedra de canto del Conservatorio conociera e interpretara este repertorio con más frecuencia, tanto en los parciales de canto y en otros espacios importantes como el ciclo de conciertos Beethoven 7:30, donde se llevó a cabo un concierto en homenaje al maestro Valencia en el mes de septiembre 2022, dando a conocer la mayoría de su música vocal.

Esto aportó de manera significativa en despertar el interés de los estudiantes por este repertorio, tanto así que algunos de ellos por elección libre comenzaron a visibilizar la canción

artística de Valencia en sus conciertos de pasantía y recital de grado, entre los cuales se destaca el recital de Cristian Hernández, egresado del Conservatorio Antonio María Valencia (2023), con la interpretación de obras vocales en español, entre ellas *Canción de Mayo* de Antonio María Valencia, *Algún día* y *A ti* de Jaime León y *Para ti* de Daniel Zamudio. Así mismo, resultó llamativo el recital de grado de la cantante Marlín Gonzáles, egresada de la Universidad del Valle (2023), con la interpretación de *Canción de Cuna* de Antonio María Valencia.

Teniendo en cuenta la información recolectada en este capítulo, se realizó la selección de las canciones artísticas a analizar, para ello la autora propone que la selección dependa de dos criterios: en primera instancia, las obras a seleccionar deben comprender uno de los periodos destacados de la vida del compositor y como segunda instancia deben ser obras de las cuales no cuenten con referencias de audio o sean poco interpretadas durante la formación académica del estudiante de canto lírico, estas son:

1. *Arrurú...*, soneto lírico, para voz y piano
2. *Est-il mort?*, canción para voz y piano
3. *Tarde maravillosa*, canción para voz y piano

Capítulo 2. Análisis interpretativo, sugerencias, paralelos en interpretación

Este capítulo aborda un análisis de tres canciones de AMV que pertenecen a los tres períodos compositivos del autor. Estas canciones se han abordado desde tres niveles de análisis - propuesta personal de la autora - que contienen el estudio de elementos musicales, literarios e interpretativos. Se incluyen unas reflexiones personales del maestro Hans Mogollón y la maestra Natalia Vanegas, ambos profesores del área de canto del Conservatorio de Cali, acerca de la interpretación de este tipo de repertorio.

Con el interés de explorar la canción artística, se indaga sobre los distintos tipos de análisis musicales que permitirán analizar algunas obras musicales de Valencia, entre ellos: el análisis shenkeriano, análisis tripartito y el análisis ecléctico.

Análisis schenkeriano

El análisis Shenkeriano describe un método de análisis musical derivado de las ideas de Heinrich Schenker, cuyos orígenes se remontan a principios del siglo XX en Alemania. Schenker sugiere un cambio importante en la dirección tanto en el pensamiento como en la investigación, este consiste en ir de lo simple a lo complejo, del interior al exterior. Idea que se contrapone a la práctica de un análisis tradicional. (Anguita, 2012)

Este método implica reconocer la estructura y proceso compositivo, además de la comprensión musical que tiene como objetivo hallar lo auténtico de una obra musical. A continuación, se expone sus planteamientos:

- Estudiar el proceso de creación de cada obra, de lo elemental a lo complejo. Desde el nivel más básico como melodías y acordes hasta un nivel más amplio de secciones y movimientos completos.
- La música es concebida como un desarrollo temporal.
- Los elementos existentes dentro de una obra musical están relacionados con su estructura armónica fundamental.
- Resulta importante analizar el contexto de la estructura fundamental, concibiendo la forma como un elemento psicológico.
- Entendimiento del proceso creativo, con un mayor énfasis en la elaboración del compositor.

Análisis tripartito

El Análisis tripartito es posible abordarlo desde el trabajo monográfico *Análisis tripartito compuesto de las obras para guitarra El Marvel y viaje a través de los tientos* de Julián David Fuertes Restrepo. En él se realiza un acercamiento analítico y una propuesta de interpretación sobre las obras para guitarra de los compositores colombianos, basado en los modelos analíticos de la teoría de la tripartición, el análisis paradigmático y los espacios en el proceso de la creación. Busca reconocer al intérprete como una figura reconstructora del discurso. Explorando la interacción de la guitarra solista con la literatura oral, los procesos de creación electrónica (medios mixtos) y con la utilización de recursos extras musicales, este tipo de análisis busca hacer un paralelo a través de la comparación de los procesos compositivos de cada obra que evidencian el panorama musical contemporáneo en Colombia. La teoría de la tripartición considera cada obra musical desde una triple existencia: como objeto arbitrario aislado, como algo producido y como algo percibido.

A estas modalidades de existencia corresponden tres dimensiones del estudio, presentadas en un cuadro comparativo: *Nivel neutral o inmanente*: La obra como texto y estructura: Lenguaje del autor y sus elementos musicales; *Nivel poético*: Los procesos compositivos que dieron origen a las obras, desde diferentes contextos de la vida del autor; *Nivel estético*: El nivel de los ejecutantes o intérpretes propiamente dicho, y el receptor de la obra: buscó la relación de las obras con sus receptores, como esta fue percibida su creación por el público y los mismo intérpretes actuales (Fuertes, 2017, p.12)

Este tipo de análisis resalta otros elementos interpretativos que son útiles para comprender la obra, por medio de un análisis fuera de lo estructural; un análisis en el que intervienen distintas perspectivas, por un lado, el contexto cultural y social, las características de la vida del compositor y por otro lado la percepción del oyente². El hecho simple de analizar sólo lo que está escrito en una partitura es una forma de limitar la comprensión y el desempeño como interprete musical.

² Percepción del oyente: Se refiere a la relación de la obra musical con el público (el receptor). Este análisis abordó diversas perspectivas, explorando cuestiones como si la obra fue escuchada en su época de creación, si continúa siendo escuchada y si fue apreciada por un público específico.

Análisis ecléctico

Propuesto por Lawrence Ferrara, responde a la multiplicidad de niveles del significado musical. El diseño de este método ecléctico se basa en una gran variedad de enfoques convencionales y no convencionales del análisis musical, dando como resultado la convergencia de métodos. Estos niveles son considerados como: fenomenológicos, el cual explican el sonido en el tiempo; formales, que explican la síntesis musical y hermenéuticos, que describen los significados referenciales (Ferrara, 1991, Nagore, 2004, p.5). A diferencia de los enfoques teóricos más específicos y definidos, el análisis ecléctico no se adhiere a una única metodología, sino que utiliza una variedad de herramientas analíticas para comprender y describir la música de manera más completa.

Esto es un claro ejemplo de cómo es posible articular cualquier método de análisis en el estudio investigativo de una composición o interpretación musical, incluso la opción de realizar una adaptación que mejor convenga al objetivo del investigador. Por otro lado, es evidente como los análisis en la actualidad se complementan de aspectos referentes al contexto histórico y cultural, en el caso de obras o canciones vocales referente al mismo texto, como también en otros casos enfocados en la misma percepción el intérprete, demuestra que la actividad de describir la música está sujeto a otros elementos que paradójicamente son ajenos al lenguaje musical.

Propuesta de análisis

Con base a lo anterior, se propone un tipo de análisis en el cual convergen los diferentes tipos de análisis estudiados. Esta propuesta está enfocada en el estilo de composición y perspectivas personales frente a la interpretación de la canción artística.

Estructura de análisis propuesto:

Nivel 1: Estudio de la partitura y sus elementos musicales: Teniendo en cuenta el análisis shenkeriano, donde se extraen los elementos musicales de la partitura, de lo simple a lo complejo. Este nivel estudia tonalidad, forma y armonía, también se describen breves características llamativas en relación del ritmo y melodía.

Nivel 2: Relación texto-música: Teniendo en cuenta el análisis ecléctico que busca analizar elementos distintos a la estructura de la música, en este caso con un énfasis en el texto. En la canción artística resulta de gran importancia el estudio del texto, este nivel estudia la

estructura del texto, interpretación y, por último, se mencionan aspectos en relación texto y música.

Nivel 3: Aspectos técnicos-interpretativos: Teniendo en cuenta el nivel estético del análisis tripartito, planteado en función de la interpretación y la recepción de la obra. En este nivel se estudia algunos aspectos interpretativos como dinámicas, registro y posibles retos al abordar la canción artística seleccionada desde la perspectiva de la autora.

A continuación, se realiza el análisis de las tres obras elegidas de cada uno de los periodos artísticos de Antonio María Valencia. Estas obras son: *Arrurú*, *Est-il mort* y *Tarde maravillosa*. Sobre cada una se estará aplicando la propuesta en los tres niveles anteriormente mencionados, a lo cual se suma la letra de la obra, fragmentos de la partitura y un fragmento de audio a modo de apoyo para el lector.

Canción correspondiente a primer periodo: *Arrurú*

Tabla 2

Ficha técnica Arrurú

Nombre de la obra	Año de composición	Compositor	Texto	Estreno	Publicación
“Arrurú...”, soneto lírico, para voz y piano	1921	Antonio María Valencia	José Eustasio Rivera	Cali 23/VII/1956 Elvira Garces de Hanafor, mezzo-soprano y Claire Frühling-Gerlach, piano	En el catálogo C.G-V 21

Nota: en la anterior tabla se relacionan datos de fecha, estrenos y publicación en catálogo de la obra Arrurú. Fuente: elaboración personal

Nivel 1: Estudio de la partitura y sus elementos musicales:

Tonalidad: Fm

Forma: Ternaria

Armonía: La armonía esta influenciada por un impresionismo temprano y la forma del soneto lírico.

Ritmo y Melodía: Esta canción tiene tres secciones. La primera sección presenta un tempo de Allegretto, se identifica que el ritmo de la melodía de la voz a su vez imita la célula rítmica del bajo (bajo ostinato), además es posible percibir tintes del ritmo de milonga, uno de los ritmos más populares de la música argentina.

Figura 10

Primera sección Allegretto

The image shows a musical score for the first section of the song "Arrurú..." by Antonio María Valencia. It is in 6/8 time and marked "pp" (pianissimo). The vocal line is on a single staff with lyrics "Can - ta - do - ra sen - ci - lla". The piano accompaniment is on two staves, featuring a steady eighth-note bass line and a more complex upper line with chords and single notes. There are dynamic markings like accents and a fermata in the piano part.

Nota. Compases No 8 y 9, de la obra “Arrurú...” de Antonio María Valencia. Fuente: transcripción personal

La segunda sección, presenta un cambio de tempo a Lento y un leve cambio a la tonalidad de Gm, también se observa que la melodía en la voz experimenta el salto más alto de toda la canción -intervalo de octava. El acompañamiento del piano es muy sutil con respecto a la primera parte, con la intención de capturar la atención en la voz.

La tercera sección, presenta otro cambio de tempo a Allegro, se observa algunos cambios de ritmo en el acompañamiento el cual lleva a una ligera percepción rítmicamente de 6/8. También, se observa un pequeño motivo musical que debe ser tocado por un oboe según las indicaciones de la partitura, resulta curioso que la presencia de este instrumento sea tan corta, podría tratarse de alguna alusión al texto o simplemente un recurso más del compositor. Para concluir se retoma al tempo de la primera sección.

Estilo: Comparte características de la música impresionista y nacionalista. Esta canción es una de las últimas compuestas antes de su viaje a Francia, se puede apreciar que, aunque comparte características de la música impresionista, su música aún posee una estructura tradicional, con evidentes cambios rítmicos y melódicos aun fáciles de percibir y entender.

Nivel 2: Relación texto música:

IX

Cantadora sencilla de una gran pesadumbre,
entre ocultos follajes, la paloma torcaz,
acongoja las selvas con su blanda quejumbre,
picoteando arrayanas y pepitas de agraz.

Arrurruúu... canta viendo la primera vislumbre;
y después, por las tardes, al reflejo fugaz,
en la copa del guáimaro que domina la cumbre
ve llenarse las lomas de silencio y de paz.

Entreabiertas las alas que la luz tornasola,
se entristece, la pobre, de encontrarse tan sola;
y esponjado el plumaje como leve capuz,

al impulso materno de sus tiernas entrañas,
amorosa se pone a arrullar las montañas...
y se duermen los montes... y se apaga la luz.

Autor: José Eustasio Rivera. (1921)

Estructura del texto: El poema cumple la forma de soneto, conformado por catorce versos agrupados en dos cuartetos, dos tercetos y rima consonante.

Interpretación del texto: La figura de la paloma torcaz puede hacer alusión del sentimiento de la soledad, representando un estado de contemplación de ser y la naturaleza que lo rodea.

Se observa que el compositor Valencia toma el poema tal cual como está escrito. No presenta repeticiones de texto, respetando así la estructura original del soneto, al igual que se respeta los acentos de las palabras. Además, se destaca que el poema utilizado pertenece a un poeta colombiano, el cual narra la naturaleza, una característica de la canción artística donde se toman algunos elementos sea musicales o literarios que hacen parte de país de origen.

Relación texto y música: Se puede apreciar que al inicio ambas secciones Allegretto y Lento comparten una secuencia rítmica e interválica única compuesta por cinco sonidos diferentes. Una hace parte de la introducción por parte de la línea melódica del piano, y la otra es cantada por la voz soprano.

Figura 11

Motivo de la primera y segunda sección en relación del canto de una paloma.

The image shows a musical score for Piano and Voice. The Piano part is on the left, in 3/4 time, marked 'Allegretto' and 'marcato'. The Voice part is on the right, in 3/4 time, marked 'Lento a piacere'. The lyrics are 'A - rru - rrú a - rru - rrú'.

Nota. En el lado izquierdo se muestra el motivo musical correspondiente a la línea del piano, en el lado derecho se muestra del motivo musical correspondiente a la línea de la voz. Fuente: transcripción personal

Es posible identificar un aspecto curioso que vale la pena mencionar, dicha secuencia presenta una similitud muy cercana al canto de una paloma torcaz “*cuí-cuí-cuu-cuu-cuu*”, de manera que se puede afirmar que este motivo tan único hace alusión al canto de esta, en la canción expresada con las palabras *Arru-rú-a-rru-ruu*, esto es un ejemplo de lo que se conoce como leitmotiv, un motivo musical corto el cual evoca la imagen del personaje central de la narración, en este caso del poema Arrurú.

Figura 12

Sonido de la paloma torcaz.



Nota. Código QR del audio relacionado al canto de la paloma torcaz. Fuente:

Columba_palumbus_birdsong [Archivo de sonido Ogg Vorbis]. Oona Räisänen. (2008).

Nivel 3: Aspectos técnicos-interpretativos:

Dinámicas: Es evidente encontrar dinámicas suaves, que van desde *pp* a *mf*, *f-p*, *pp-ppp*. La intensidad de las dinámicas está relacionada tanto con la intención del soneto y de la música. Se analizó que la mayoría de las dinámicas son muy expresivas y permiten cierta libertad al interprete al momento de abordar el estudio de la obra.

Registro: El registro vocal abarca desde un Re3-Sol5. El salto de intervalo más grande en la melodía de la voz, corresponde a una distancia de Octava, más adelante se podrá complementar si este hacia parte de un recurso propio del compositor.

Retos de interpretación: Debido al formato al cual fue escrito (para voz y piano), se puede deducir que el intérprete debe demostrar un lenguaje más íntimo de lo usual, encontrar cada detalle expresivo en las dinámicas de la partitura y la intención de las palabras, pasando desde los aspectos básicos de la música hasta la exploración del texto. Además, deberá identificar la complejidad de la melodía, en especial cuidado con los intervalos pequeños como semitonos y los cambios rítmicos que no son muy predecibles. Por último, otro factor que puede representar un reto es el acompañamiento del piano, ya que este y la melodía se muestran muy independientes, solo existe una referencia al final de canción donde voz y piano doblan melodía. A pesar de esto, al tratarse de formatos pequeños debe haber una comunicación precisa entre voz y piano.

Figura 13

“Arrurú...”.

The image shows a musical score for the piece "Arrurú...". It consists of two staves: a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line is in treble clef and contains the lyrics "y sea-pa - ga la luz!". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) and includes markings for "legato" and "ppp" (pianissimo). The score is set in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The vocal line features a wide interval jump, and the piano accompaniment has a complex, independent rhythmic pattern.

Nota. Compases No 89,90,91,92 de la obra “Arrurú...” de Antonio María Valencia. Fuente: Mario Gómez-Vignes, transcripción personal

Datos curiosos:

Según los apuntes del maestro Mario Gómez-Vignes, esta es la primera obra que Valencia dedicó, en este caso a Rene Buitrago.

El poema utilizado por Valencia, es el número nueve de la segunda parte del poemario “Tierra de promisión” del escritor colombiano José Eustasio Rivera, publicada en 1921. Tanto el

poema como la canción fueron compuestas el mismo año. No se encontró información que evidencie si la musicalización del poema fue planeada con anticipación, pero si podría indicar un interés en resaltar la literatura colombiana.

Canción correspondiente al segundo periodo: *Est-il mort?*

Tabla 3

Ficha técnica Est-il mort?

Nombre de la obra	Año de composición	Compositor	Texto	Estreno	Publicado en
“Est-il mort?”, canción para voz y piano	1928	Antonio María Valencia	Francis Carco	Cali, 23/VII/1956 Elvira Garcés de Hanafor, mezzo-soprano y Claire Frühling-Gerlach, piano	Hojas de Cultura Popular Colombiana No 24. Bogotá, diciembre 1952 y catálogo C.G-V 41.

Nota: en la anterior tabla se relacionan datos de fecha, estrenos y publicación en catálogo. Fuente: Mario Gómez-Vignes, transcripción personal

Nivel 1: Estudio de la partitura y sus elementos musicales:

Tonalidad: Sol mayor/menor

Forma: Biseccional A-B-A

Armonía: La armonía oscila entre dos tonalidades, es decir que es bitonal, esta consiste en la superposición de dos tonalidades diferentes al mismo tiempo en diferentes secciones de una composición musical, esta técnica tiene la intención de crear una paleta sonora distintiva.

Ritmo y Melodía: La melodía se caracteriza por tener un movimiento melódico descendente cromático, que puede expresar un ambiente elegiaco, recurso que se usaba desde el Barroco como el famoso *lamento de Dido*, en el que la música de esta escena captura la intensidad del dolor y la tristeza de Dido, al igual que *Est-il mort* podría representar la muerte.

Figura 14

Representación del Lamento de Dido.

Lamento de Dido

Mezzo 

Nota. Compases No 9,10,11 y 12 del aria “*Dido’s Lament*” del compositor Henry Purcell.

Fuente: transcripción personal

Figura 15

Est-il mor.

Calme et léger C.G-V 41

Mezzo-Soprano 

Nota. Compases No 1,2,3,4 y 5 de la obra “*Est-il mort*” de Antonio María Valencia.

Fuente: Mario Gómez-Vignes, transcripción personal

El ritmo del piano se caracteriza por tener un movimiento circular estructurado por semicorcheas, después presenta una variación en su métrica, generando un pequeño contrate en su tempo. Sin embargo, por lo general la pieza conserva su ritmo inicial entre calmado y ligero, tal como se indica al inicio de la partitura. Tanto el piano como la voz poseen de una gran expresividad sonora, ambas se destacan y se acompañan.

Estilo: Pieza breve que comparte características del periodo impresionista, influenciada en el último periodo de estancia en Francia del compositor AMV. En este punto se encuentra una visión distinta en la composición de Valencia, como el recurso utilizado en el piano encontramos un ritmo que está en constante movimiento en búsqueda de colores y ambientes sonoros pintorescos e imprecisos, Valencia rompe con las formas tradicionales y su estilo muestra una preselección por resaltar elementos estéticos de la música impresionista. Es una de las obras más breves de todo su catálogo de obras vocales.

Nivel 2: Relación texto y música:

Est-il mort, est-il vivant celui qu'emporte le vent?

Il nous a parlé souvent mais qu'il était décevant!

Et nous écoutions rêvant:

Est-il mort,

Est-il vivant

Celui qu'emporte le vent?

Autor: Francis Carco. (1920)

Estructura del texto: Se trata de un poema lírico, el cual utiliza una estructura acompañada de preguntas repetidas que contribuyen a crear un ritmo y una cadencia poética.

Interpretación del texto: Este texto este compuesto en francés, por lo tanto, si este idioma es ajeno para el intérprete se considera necesario hacer la traducción a su lengua materna, en este caso se tradujo al español. Valencia se ve interesado en componer para otros idiomas, ésta junto con *¿Ai-je fait un rêve?*, son las únicas dos canciones en francés. A continuación, se muestra la traducción del poema al español:

¿Está muerto o está vivo aquello que el viento se lleva?

Nos habló a menudo, pero, ¡qué decepcionante era!

y nosotros escuchábamos soñando:

¿Está muerto?

¿está vivo aquello que el viento se lleva?”³

Después de elaborar la traducción se permite un acercamiento al lenguaje poético, se puede decir que el poema a simple vista expresa la incertidumbre sobre el estado de algo intangible, pero al preguntarse en repetidas ocasiones si está muerto o está vivo también logra transmitir una serie de emociones cargadas de angustia, tal vez desaliento al no saber y no recibir una respuesta. A diferencia de la canción *Arrurú* donde se narra la naturaleza, lo exterior, esta canción realiza un viaje más introspectivo y reflexivo hacia lo interior, representada por un dialogo interno donde los sentimientos y pensamientos se encuentran.

Estas interpretaciones pueden variar de acuerdo a la experiencia del interprete, aunque en un principio se recomienda explorar la letra y su significado, al final cada interprete posee una

³ Traducción propia

imaginación, una musicalidad y un sentir muy personal, lo que para uno lo intangible podría representar un amor reprimido, para otra puede ser el significado de la soledad, la muerte, y así otros ejemplos, es aquí en donde se denota una particularidad de la canción artística, del cual no solo nos permite explorar lo que está escrito si no también explorar en sí mismo, la comprensión y el sentir del interprete al interactuar con la obra en su totalidad.

Relación texto y música: En el poema se menciona el viento como algo que viene y va, algo que no se puede atrapar, este puede representar un símbolo de cambio y de movimiento constante. Valencia, aporta un valor significativo en lo que respecta el acompañamiento del piano, este recorre un registro desde el registro grave a agudo, el cual recrea una especie de ritmo flotante paralelo al movimiento del viento.

Nivel 3: Aspectos técnicos-interpretativos:

Dinámicas: Se observa que esta pieza en especial contiene dinámicas muy suaves, estas pueden dar una sensación de fragilidad y vulnerabilidad a la música, como si estuviera al borde de desvanecerse, tal vez la música sea respuesta a la incógnita de *¿está muerta o está viva?*

Registro: El registro vocal abarca desde un Re3-Re4. No supera un registro superior a una octava.

Retos de interpretación: Es importante la comprensión del texto, es especial cuando se trata de una obra compuesta en otro idioma, es necesario un acercamiento de la fonética del idioma y la traducción de ella.

Mantener un sonoridad rica y expresiva en dinámicas suaves también puede ser un desafío, ya que el sonido se vuelve tenue o poco definido. Estas dinámicas requieren de un control técnico preciso en la respiración y la emisión vocal.

La expresión está en los detalles más sutiles. El intérprete debe transmitir las emociones y los matices del texto poético a través de su interpretación vocal y expresión facial.

Datos curiosos:

Texto compuesto por Francis Carco poeta y novelista francés, se encuentra en su *Petits airs*. Con esta pieza Valencia termina su breve ciclo de canciones escritas en francés, ambas durante su estancia en París.

Según los apuntes del maestro Mario Gómez-Vignes existen dos copias de esta obra, una de ellas tiene el título de *Chanson triste* y contiene una pequeña variación en el acompañamiento del piano.

Figura 16

Versión “Chanson triste” vs Versión “Est-il mort”

The image shows a musical score for piano, comparing two versions of a piece. The score is written for piano and is in 3/4 time. The left side is labeled 'Versión Chansón Triste' and the right side is 'Versión Est-il mort?'. Both versions feature a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The 'Est-il mort?' version includes an 'accel.' marking at the end.

Nota. Variación del compás No 7 de la obra *Chanson triste* y *Est-il mort* de Antonio María Valencia. Fuente: Transcripción (2023).

Canción correspondiente al tercer periodo: “Tarde Maravillosa”

Tabla 4

Ficha técnica Tarde maravillosa

Nombre de la obra	Año de composición	Compositor	Texto	Estrenada	Publicación
“Tarde maravillosa”, canción para voz y piano (Otto de Greiff).	1932	Antonio María Valencia	Otto de Greiff	Cali, 23/I/1952 Claire Frühling-Gerlach, soprano y el autor	Hoja de Cultura Popular Colombiana No 21, Bogotá, septiembre de 1952 y en C.G-V 47

Nota: en la anterior tabla se relacionan datos de fecha, estrenos y publicación en catálogo. Fuente: elaboración personal

Nivel 1: Estudio de la partitura y sus elementos musicales:

Tonalidad: Cm

Forma: Ternaria

Ritmo y Melodía: La melodía está en constante movimiento. Se observa que durante los primeros 7 compases la línea melódica ya ha hecho un recorrido por todo el registro de mezzo-

soprano, podría ser parte de la intención del autor en explorar las sonoridades y colores de la voz, como si por medio de esta se dibujara todo el paisaje que se describe en el poema. Se observa que la obra mantiene un tempo Andante, sin embargo, presenta varios cambios en la cifra métrica el cual aportan dinámicas en el ritmo y en el fraseo de la melodía, estos varían entre 6/8 a 4/4 de 6/8 a 6/9, finalizando en 6/8.

El acompañamiento del piano se caracteriza por el uso de acordes en extensión. Esta es una técnica utilizada en la música para crear armonías ricas y variadas. Los acordes en extensión agregan notas adicionales a los acordes básicos, el cual aporta complejidad y color a la progresión armónica. Las notas adicionales suelen ser las novenas, oncenas y treceavas.

Estilo: Comparte características de la música impresionista.

Nivel 2: Relación texto-música:

Tarde maravillosa;

sobre los campos fértiles palabras tan sencillas proferimos,

que brillan más alegres las flores diminutas que brotan en el césped.

Tarde maravillosa.

Tarde clara y amable,

a la luz transparente que destilan las ramas de los árboles verdes,

frases sin importancia decimos dulcemente.

Frases que van cayendo tímidas

he indolentes sobre nuestros espíritus,

como las hojas leves que caen de los árboles hermanos

sobre el pródigo césped.

¡Tarde maravillosa!

¡Tarde maravillosa!

Autor: Otto de Greiff, (1952)

Estructura del texto: Este poema es menos lírico y elaborado en comparación con los dos poemas anteriores. El lenguaje es simple y directo, la repetición del verso *tarde maravillosa* al final de las estrofas crea un efecto de anclaje.

Interpretación del texto: Valencia hace una regresión por los textos que evocan a la naturaleza, este poema parece transmitir una sensación de admiración y tranquilidad de una tarde en particular. Las palabras “*flores diminutas*” y “*hojas leves*” evocan en si imágenes que contribuyen a esta atmósfera.

A través de la repetición, el poeta enfatiza que incluso las palabras aparentemente insignificantes y los momentos efímeros puede tener un impacto en el mundo que nos rodea.

Relación texto y música:

Esta pieza presenta unas entradas muy particulares como se indica en la partitura con la palabra “*Tarde maravillosa*”. Se observa que precede el inicio de una frase y en su mayoría se presentan en un tiempo retardado, esto pueda dar a lugar a frases rítmicas que no se ajustan a los patrones métricos tradicionales. Durante este tercer periodo del compositor, además de las evidentes influencias musicales adoptadas en Francia, a su regreso se cuenta que tuvo una relación estrecha con los hermanos de Greiff, del cual compartían un especial gusto por los juegos de palabras, en este caso es evidente que Valencia tenía la intención de reflejarlo en su composición, aportando una intención del significado “*tarde*”.

Otro ejemplo se puede identificar con la palabra “*maravillosa*”. Esta palabra se repite en variación ocasiones a lo largo del texto, que podría estar destinada a enfatizar la cualidad extraordinaria y asombrosa, pero resulta que es aún más interesante, ya que el acento de esta sílaba *ma-ra-vi-llo-sa* coincide con la nota musical más alta a interpretar. Este patrón crea una conexión multisensorial entre el lenguaje y la música. A continuación, se comparten los extractos de la partitura que dan evidencia a los aspectos mencionados anteriormente:

Figura 17

“*Tarde maravillosa 1*”.

C. G-V 47

The musical score is for Soprano, in 6/8 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante'. The score shows a rest for the first measure, followed by a series of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lyrics 'Tar - de ma - ra - vi - llo' are written below the notes. A dynamic marking 'f' is placed above the first note of the phrase. The score is identified as 'C. G-V 47'.

Nota. Compases No 1,2,3. Primera entrada de la palabra “tarde maravillosa”. Fuente: Transcripción (2023).

Figura 18

“*Tarde maravillosa 2*”.

Musical notation for the second entry of the phrase "tarde maravillosa". It is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. There is an accent (>) over the G4. The melody then descends: a quarter note B4, an eighth note A4, an eighth note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A fermata is placed over the E4. The lyrics "Tar - de ma - ra - vi - llo - sa." are written below the staff, with hyphens under the syllables.

Nota: Compases No 14,15,16,17. Segunda entrada de la palabra “tarde maravillosa”. Fuente: Transcripción (2023).

Figura 19

“*Tarde maravillosa 3*”.

Musical notation for the third entry of the phrase "tarde maravillosa". It is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and a quarter note A4. The word "intenso" is written above the A4. The melody then descends: a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The lyrics "Tar - de ma - ra - vi - llo - sal" are written below the staff, with hyphens under the syllables.

Nota: Compases No 45,46,47. Fuente: Transcripción (2023).

Nivel 3: Aspectos técnicos-interpretativos:

Registro: El registro vocal abarca desde un Do3-Sol4.

Retos de interpretación: Esta canción requiere de una precisión rítmica y un sentido claro de las entradas, ya que algunas de estas se presentan en tiempos débiles o anacrúsicos, hay que identificar cuáles son y que diferencias hay entre ellas.

Se observa que, a diferencia de las obras estudiadas anteriormente, la línea melódica de esta canción tiende a expandirse de manera rápida por todo el registro vocal, además de presentar saltos de intervalos de octava con mayor frecuencia. Es necesario que el intérprete se sienta cómodo con los cambios inusuales presentados tanto en la armonía, como con los intervalos inesperados de la melodía.

Otro de los aspectos que influyen en una adecuada interpretación de la canción artística, es el estudio de los acentos, ya que los acentos desempeñan un papel fundamental en la dirección musical como en la articulación del fraseo, se deberá abordar el estudio de la palabra antes que adentrarse en el análisis musical. En caso de que el ritmo escrito en la partitura no coincida con el

acento de las palabras, en ese sentido los intérpretes tendrían la libertad de hacer pequeños ajustes sea en la duración de las notas, acentos o dinámicas, con el objetivo de que el mensaje sea claro y más auténtico con la intención del texto. Esto significa que, en ocasiones es más importante respetar el texto que la notación musical al pie de la letra.

Datos curiosos:

Canción dedicada a una reconocida cantante mezzosoprano francesa, Suzanne Dispa de Floran.

De regreso a Colombia Antonio María Valencia estableció una estrecha conexión con los distinguidos hermanos de Greiff, compartiendo un gusto en común por el repertorio musical y la literatura. Valencia compuso un ciclo de canciones para voz y piano con los textos de su amigo Otto de Greiff, incluye: *Tres días que Nina dormida en su lecho está*, *Iremos a los astros*, *La luna sobre el agua de los lagos* y esta última *Tarde maravillosa*. Además, fue publicada junto con la obra *¿Est-il mort?*, bajo el título de *Cinco Melodías*.

Se encontró otra versión de la musicalización del poema: *Tarde Maravillosa* (1977) sobre el mismo texto de Otto de Greiff de Neuman del Castillo, Hans Federico. Corresponde a obra compuesta para voz y piano, con una duración de 3:45 minutos. Esta también, se percibe un ambiente tranquilo con características entre el estilo clásico tradicional y moderno. Se encuentra dentro de la línea de investigación en Musicología Histórica- Universidad EAFIT.

Entrevista: Reflexiones finales sobre la interpretación de este tipo de repertorio

La interpretación del repertorio vocal es un arte complejo que requiere no solo habilidades técnicas, sino también una comprensión profunda de la música y su contexto. En este apartado se pretende conocer las diferentes perspectivas sobre los elementos que intervienen en la interpretación de la canción artística como otros estilos musicales y la relevancia de la obra vocal de Antonio María Valencia. Por medio de entrevistas realizadas a dos maestros y cantantes profesionales: Hans E. Mogollón y Natalia Vanegas, se darán a conocer algunos aspectos importantes a tener en cuenta.

A la pregunta: ¿En qué consiste una buena interpretación, y cuales aspectos musicales considera más importantes a la hora de interpretar una obra vocal? Tenemos que el maestro Mogollón menciona varios aspectos a seguir; el primero es conocer el contexto global de las obras que se van a cantar, por ejemplo, si se está cantando un aria en específico, habría que indagar sobre el contexto de la ópera, ¿De qué trata? ¿De qué compositor?, ¿A qué época nos referimos, si es un clásico, romántico, post romántico o barroco? Porque todos los estilos se cantan de una manera. El maestro resalta la necesidad de investigar y comprender diversos aspectos relacionados a la obra. El segundo aspecto, destaca la importancia de contar con la traducción literal de la obra que se va a interpretar, conocer el significado de cada palabra es fundamental, ya que permite interiorizar y conectar con el sentir del texto. Ahora, cuando se trata de un poema, esta tarea puede ser más compleja, el intérprete debe gestionar tanto la traducción del texto como su interpretación personal. *“La forma de interpretar va muy ligada a la musicalización, de la armonía, de la forma, de lo que yo sienta y quiera interpretar”*. (Mogollón, 2023).

Por su parte, la perspectiva de la maestra Natalia Vanegas se alinea con la propuesta del maestro Hans, en cuanto a la importancia de entender y estudiar el texto. Menciona:

Antes de llegar a la interpretación, al estudio de los elementos musicales, se debe realizar una apropiación y un estudio profundo del texto, nunca se debe empezar por una obra vocal directamente en la música, esto no significa que sea incorrecto, pero no es lo ideal porque al final el compositor no compuso la música y luego escogió el texto, el compositor se vio atraído hacia un texto, bien sea propio (Vanegas, 2024).

La maestra también señala un desafío adicional al interpretar una obra vocal, en especial al abordar una canción con texto en español. Este idioma, es conocido por tener riqueza de gramática y de acentos, requiere que el intérprete se sumerja en los detalles del texto, prestando atención a la fonética y las consonantes. Por ejemplo, a diferencia de otros idiomas, En el canto el español exige posiciones abiertas y horizontales de la boca, que contrastan con la técnica común del canto lírico, donde generalmente se busca mantener una posición más vertical.

Además, es común encontrar consonantes con características específicas, como la “m”, “n”, y “ñ”, que son nasales por naturaleza y no pueden ser modificadas. Por lo tanto, cantar en español puede representar un desafío interesante, ya que el cantante debe adaptar el texto de manera que no afecte la claridad del enunciado ni en la correcta emisión de la voz. Es fundamental destacar que el estudio del texto es uno de los pasos más importantes a tener en cuenta para una interpretación adecuada. El cantante debe comprender su significado, estudiar la fonética de cada palabra, de manera que garantice un lenguaje claro, natural y fácil de entender.

Una vez al tener una comprensión clara de la fonética, es importante abordar la partitura considerando el ritmo y el texto, pero no predomina el ritmo sino predomina la pronunciación que está distribuida en un ritmo, *“porque si tú tienes claro como suena cada acento en cada palabra, entonces tu no vas a acentuar la sílaba débil así el ritmo lo demande”*. (Vanegas, 2024). La maestra Natalia encuentra un aspecto común en la canción artística Latinoamérica, donde compositores como Lecuona, Eduardo Sánchez de Fuentes, Luis Carlos Figueroa, Antonio María Valencia y Jaime León, lo que generalmente han hecho es que las sílabas débiles duren más en tiempo. Como menciona:

Por ejemplo, una blanca en relación a la sílaba fuerte que la ponen como una corchea, por ese rebote se traslada el acento fuerte a la sílaba débil; eso es incorrecto, por eso hay que buscar las estrategias, bien sea que acentúes la corchea y hagas un decrescendo en la blanca (Vanegas, 2024).

Esta involucra tomar decisiones interpretativas que garanticen que el público comprenda el texto a pesar de las posibles discrepancias entre la música y la pronunciación natural del idioma.

Por último, la maestra menciona que en específico en la canción artística de AMV es crucial que tanto el pianista como el cantante realicen un análisis profundo de la música para que funcione de manera adecuada; la verdad musical reside en la partitura, pero la interpretación también se ve sujeta por el nivel intelectual, la edad, las experiencias pasadas y los gustos de los intérpretes. Se debe prestar atención a aspectos como la armonía, los tempos sugeridos por el compositor, es importante comprender el contexto y el carácter de la pieza. En ese orden de ideas, considera que:

No hay interpretación incorrecta e incluso no necesariamente hay que hacer lo que está en la partitura, se puede leer la verdad de lo que es, pero luego como interprete dices no es lo que siento porque la palabra y yo quiero hacer eso, esta correcto siempre y cuando sustentas tu decisión interpretativa, lo que no debes hacer es cantar sin tener un argumento del porque lo haces. (Vanegas, 2024).

También se menciona que otro factor de la interpretación está relacionado con la toma de decisiones estéticas, pero estas decisiones tienen que estar acompañadas de una excelente técnica vocal que responda a esa intención.

A la pregunta: ¿Qué diferencia hay en la interpretación de la canción artística en comparación a otros estilos musicales? el maestro Mogollón describe la ópera como un arte que mezcla varias artes dentro de sí misma, reducida en la actuación y las artes escénicas con la música. La ópera al ser actuada, tiene esa facilidad para el intérprete y para el oyente de entender más fácil, de saber lo que está sucediendo y sentir, sin embargo, en otros estilos como el lied, chanson y canción artística latinoamericana, tienen la dificultad de que no hay posibilidad de actuar o de hacer un movimiento, la carga dramática se encuentra en la voz, en los sentimientos que se cantan.

La carga dramática está en la voz, la carga de los sentimientos está en lo que tú cantas, si no sientes en el corazón que te duele, el público no lo va sentir, ahí está la mayor carga porque la música en general de lo que es todo este género no contiene unos pasajes muy virtuosos como de la Ópera (Mogollón, 2023).

Es interesante notar como en la canción artística la voz del intérprete sin la ayuda de otros elementos escénicos adicionales se convierte en el centro de atención, esta diferencia exige una

habilidad y versatilidad para transmitir las emociones y narrativas de maneras más auténticas, confiando en la expresividad en la voz.

Por otro lado, la maestra Vanegas comparte otra distinción significativa y esta radica en que la canción artística está compuesta para un formato de cámara; es la voz con otro acompañamiento, sea canto y piano, canto y clarinete, piano flauta y voz, hay que remitirse que son formatos pequeños. Contrario a la ópera o el oratorio, donde la potencia vocal puede ser fundamental, en la canción artística el enfoque se desplaza hacia la adaptabilidad y la interacción con los músicos acompañantes: *“la adaptabilidad que escuches, lo más importante del músico es que sepa escuchar, es un trabajo grupal, el ego aquí a diferencia de otros géneros no va”*. (Vanegas, 2024). En este sentido, el objetivo principal es la conexión y armonía del conjunto, este refleja que la música debe ser arte colaborativo, donde el respeto y la escucha activa crean una experiencia musical significativa.

A la pregunta: ¿Conoces la obra vocal de Antonio María Valencia, y cual(es) ha(s) interpretado? ambos maestros conocen la obra vocal de este compositor, en cuanto a la obras alguna vez interpretadas se encuentran: *Barcarola, Canción leve, Canción Vallecaucana, Est-il mort, Iremos a los astros y Tarde Maravillosa*.

A la pregunta: ¿Consideras que las obras de Antonio María Valencia son obras complejas de abordar? ambos maestros comparten la idea de que la música vocal de AMV está inmersa en otros paisajes ajenos a lo tradicional pero lo que para una persona esta característica puede reflejar dificultad para otra no.

El maestro Mogollón, aunque percibe estas obras como fuera de lo común con respecto a la música académica refiere, en términos de dificultad de aprendizaje, considera que estas no son las obras más difíciles de abordar, armónicamente pueden parecer extrañas porque su base armónica del acompañamiento no puede ser clara, sin embargo, no las considera tan distante ni tan complejas en comparación a otras composiciones. A diferencia de esto, la maestra Vanegas considera estas obras como difíciles de abordar, tanto por su estilo, por su forma técnica y musical. Considera que para el estudio de estas paradójicamente se requiere dejar de lado lo aprendido en la academia, al tratarse de un lenguaje nuevo, que, aunque no es moderno en el sentido contemporáneo, posee características vanguardistas. *“A veces tienes una idea de lo que es la música y esta puede chocar, debes llegar muy abierto a explorar, pero considero lindo llegar,*

navegar y transitar en toda esta música". (Vanegas, 2024). Para la maestra, aunque esta música puede ser ajena lo describe como una música refrescante, porque no es lo común de su vida musical cotidiana.

A ambos entrevistados también se les cuestiona sobre la pertinencia del estudio e interpretación de las obras de Valencia frente al aporte al proceso formativo académico del estudiante de canto lírico; ambos consideran valioso el estudio de la canción artística de Valencia, desde el adentrarse y entender diferentes estilos y enfoques musicales, como también los desafíos en cuanto a su complejidad interpretativa y armónicamente. Las obras de Valencia son obras formativas, indica el maestro Mogollón, y añade que *"el oído armónico del cantante generalmente se va hacia la tónica, subdominantes, dominante y se acabó, están son obras que salen un poco de esa facilidad armónica y te ayudan a pensar armónicamente hacia otros lugares"*. (Mogollón, 2023). A lo que la maestra Vanegas plantea una reflexión significativa sobre la inclusión de las obras de Valencia en el ámbito de la formación musical, ella destaca la importancia de difundir y valorar este repertorio, pero también menciona que este repertorio exige no solo un nivel técnico si no un nivel intelectual, siendo este un repertorio exigente para los estudiantes, aunque algunas de sus obras presentan un nivel preparatorio, en general considera que son obras de intermedio y semestres avanzados. Sugiere considerar otros compositores más adecuados para el proceso formativo, como por ejemplo repertorio del compositor colombiano Jaime León, puesto que la mayoría de sus obras suelen ser más simples, más de la tonalidad tradicional. Claro que también es algo muy relativo al estudiante, como expone la maestra, no hay un estudiante igual a otro, cada uno tiene sus gustos y su tendencia. Ella considera relevante que el docente de canto discrimine con qué clase de estudiante está tratando, y si ve la posibilidad de implementar alguna canción del repertorio de AMV hacerlo, todo puede ser relativo al estudiante, en términos generales en cuanto elección del repertorio no hay una verdad absoluta.

Por último, se cuestiona a los maestros sobre ¿Cuáles son sus impresiones finales de la música vocal de Antonio María Valencia, como músico, intérprete y oyente? A lo que el maestro Mogollón indica que la impresión final sobre la música vocal de Antonio María Valencia es que sería muy interesante poder conocer más de su obra, ya que hasta el momento solo se tiene acceso a una pequeña parte de ella. El maestro considera que debería haber más interpretaciones, por lo menos en el Conservatorio que lleva su nombre, una de sus intenciones ha sido ampliar

cada vez más este repertorio hacia la cátedra de canto. En general es necesario explorar mucho más las obras de Valencia y así poder apreciarla en tu totalidad.

Por su parte, la maestra Vanegas destaca la meta principal de Valencia: esta consistía en educar a los caleños, lo que considera como el legado más importante del compositor. Antes, la ciudad de Cali no era reconocida por su música clásica, como un proceso formativo formal. Su contribución fue que cualquier persona, gente del común pudiera tener acceso bien fuera al estudio musical o conciertos, que comenzaran a valorar y disfrutar de nuevos ambientes. Además de esto, también compuso obras propias que contribuyeron a este legado educativo, tanto vocales como para diferentes formatos, corales, instrumental, etc.

Me parece apenas natural y me imagino que, si yo hoy en día todavía como músico profesional me genera sorpresa y asombro, no me imagino cuando recién comenzaron a salir las obras de AMV con esos lenguajes tan nuevos y mucho más sorprendente que fuera caleño. Lo más bonito de eso fue el legado que luego terminó en Luis Carlos Figueroa, entonces entre otros muchos músicos, León J. Simar. (Vanegas, 2024).

En general, la maestra considera que lo más importante fue su legado en la pedagogía, quién el mismo instauró el primer sistema de enseñanza en el Conservatorio, un logro que nos lleva a tener hoy en día un Conservatorio no sólo de música, sino también de otras artes afines.

Consideraciones finales

Se entiende que Antonio María Valencia para hacer sus creaciones tomaba letras de grandes escritores colombianos, los cuales, en su mayoría consistían en poemas románticos, expresivos, algunos evocando la naturaleza, entre otros. Desde el punto de vista personal, al escuchar por primera vez este tipo de música no fue fácil de asimilar, puesto que, al tratarse de un lenguaje ajeno a lo común, me era más difícil de digerir.

Al mismo tiempo, percibía que su estilo compositivo era muy diferente a los estilos que estudiaba durante la formación académica, sin embargo, este fue una de las razones que me llevaron a investigar el por qué su música siendo de nuestra cultura esta tan alejada de lo que conocemos, al punto de no ser interpretada de manera continua.

En consideración de lo anterior, este trabajo me permitió ahondar sobre los diferentes elementos distintivos de la canción artística de Valencia, conocer qué nos aporta y a la vez seguir dando fuerza a este tipo de música, que nos brindó no solo un nuevo camino si no una institución para seguir cultivando el arte en sus diferentes áreas. Añadiendo a lo anterior, se encontró que Valencia podría tener una marcada preferencia por las voces graves, ya que la mayoría de sus obras vocales fueron compuestas para la voz de mezzosoprano, al analizar tres de sus canciones se pudo apreciar que en general la línea melódica de la voz se mueve dentro de un rango que abarca desde el Do₃ hasta el Sol₅, destacando en particular el registro grave y medio de la voz, esto puede representar una oportunidad para reconocer que tipo de canciones pueden ir más acorde según las características vocales del cantante, como también conocer las posibilidades de aprendizajes con el estudio de estas.

Al mismo tiempo la melodía, la armonía y el ritmo están conectados en función del significado del texto, un ejemplo destacado, es la canción *Arrurú*, la cual pone en juego el maravilloso canto de la paloma torcaz, donde Valencia toma este canto conservando su ritmo y lo asemeja a través de la voz en una melodía, evidenciando lo minucioso que era al momento de ilustrar sus ideas y el sentido que le quería dar. Se destaca que, en la canción artística del compositor, tanto la música como la letra tienen igual importancia, además se otorga un valor especial al uso del idioma español en sus composiciones vocales, lo que contribuye al reconocimiento de poemas que forman parte de la cultura colombiana.

Durante la fase del análisis musical de las canciones seleccionadas, se puede encontrar algunas recomendaciones que colaboran en el abordaje de la canción artística de Valencia, basada en tres niveles que comprenden el estudio de la partitura y sus elementos musicales, el estudio entre la relación de texto y música, finalizando con la mención de algunos aspectos técnicos-interpretativos. La interpretación de estas obras conlleva el desafío de lograr una verdadera apropiación de la música, donde el cantante está en labor de adentrarse a estas nuevas sonoridades, este proceso creativo requiere de flexibilidad vocal, y a su vez una capacidad para pensar fuera de lo convencional, como comentaba la maestra Natalia Vanegas paradójicamente la interpretación de estas obras dirigen al cantante alejarse de lo tradicional, a fin de descubrir nuevas formas frescas y emocionantes de presentar la música al público.

En la música vocal la relación del texto y música es crucial, el intérprete no solo debe comprender el significado y la intención del texto, si no también cada frase debe ir acompañada de una intención interpretativa en términos de énfasis, fraseo y dinámica, por lo general en la canción artística de Valencia se destaca el uso de dinámicas suaves y algunos cambios inesperados entre *pp* y *ff*.

Por otro lado, este trabajo permitió examinar en qué medida la música vocal de Antonio María Valencia está presente en la formación académica de algunos estudiantes de canto lírico. A partir de los resultados de la encuesta, se destacó la necesidad de seguir profundizando en este tipo de repertorio. Aunque la mayoría de los estudiantes han tenido cierto acercamiento con la canción artística de Valencia, se observan oportunidades para ampliar la presencia y la apreciación de este en diversas áreas de investigación e interpretación.

En conclusión, la canción artística le da la libertad al intérprete de ir más de allá de lo que enuncia una partitura, en su lugar, el intérprete debe sumergirse en la esencia de la composición, conectar con la emoción, el mensaje, y la intención detrás de la pieza. Se puede decir que la belleza misma de la canción artística reside en la exploración por los diferentes sentidos del ser, por el estudio del contexto que rodea la pieza, y la integración de música y texto.

Es fundamental reconocer que el estudio de las obras vocales de otros géneros como ópera y oratorio son parte del proceso formativo del estudiante para el desarrollo técnico e interpretativo; no obstante, también es importante fomentar un sentido de identidad y pertenencia entre los estudiantes, que inciten a explorar diversos repertorios que enriquecerán la experiencia

artística y promoverá una mayor inclusión y valor de la música latinoamericana en el ámbito académico y profesional, contribuyendo así en la preservación de la rica herencia musical de la región.

Listado de Referencias

- Anguita, M. (2012). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Revista Digital para profesionales de la Enseñanza. <https://www.feandalucia.ccoo.es/andalucia/docu/p5sd9772.pdf>
- Alulema, W. V. N. (2020). *LA SELECCIÓN DEL REPERTORIO VOCAL: ANÁLISIS DE LA MELODÍA. HISTORIA DEL ARTE*.
<https://www.artylum.com/descargas/PDF/ArtyHum%20n%C2%BA%2078.pdf#page=147>
- Caicedo, P. (2013). *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, "performance practice" y los mundos del arte*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense Madrid]. Archivo digital. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22624/1/T34567.pdf>
- Camacho, L.F. (2021). *La canción artística: La perfecta unión entre la música y poesía*. Dátame Cultura. <https://datamecultura.com/cancion-artistica-union-musica-poesia/>
- De Greiff, O. (1929). *Tarde Maravillosa*. Texto extraído de Hoja de Cultura Popular Colombiana No 21, Bogotá, septiembre de 1952 y en C.G-V 47
- Del Rosal Pereira, O. M. L. (2022). *LE GRAND CARIBE: Versiones en español e interpretaciones técnico-vocales de diez canciones de Michel Legrand en el marco de géneros y ritmos caribeños*.
- Fuertes, J. (2017). *Análisis tripartito compuesto de las obras para guitarra "el Maraveli" y "Viaje a través de los tientos"* [Trabajo monográfico adicional (Maestro en interpretación musical, con énfasis en guitarra). Instituto Departamental de Bellas Artes Conservatorio Antonio María Valencia] Catálogo Bibliográfico {<https://catalogo.bellasartes.edu.co/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=17892>}
- Gómez-Vignes, M., & de Greiff, O. (1991). *Imagen y obra de Antonio María Valencia*. Corporación Para la Cultura.
- Jiménez Echeverri, J. G. (2015). *Extenso análisis de la Sonatina Boyacense y breves apuntes sobre la vida y obra de Antonio María Valencia* (Doctoral dissertation, Universidad EAFIT).
- Michels, U. (1992). Atlas de música, II. *Alianza Editorial*.
- Nagore, M. (2004). *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Músicas al Sur - Número (1). <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>.

- Carco F. (1920). *PETITS AIRS*. R. Davis, Paris.
- Pulido Cartagena, S. (2021). *Sugerencias interpretativas de la balada mexicana de Manuel M. Ponce: una mirada desde el nacionalismo mexicano como intertextualidad musical* (Doctoral dissertation, Universidad EAFIT).
- Räisänen, O. (2008). Columba_palumbus_birdsong [Archivo de sonido Ogg Vorbis]. Oona Räisänen. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Columba_palumbus_birdsong.ogg
- Real Académica española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Espasa Calpe.
- Real Académica española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Espasa Calpe.
- Rivera, José Eustasio, 1888-1928 Tierra de promisión [recurso electrónico] / José Eustasio Rivera; [presentación de William Ospina]. -- Bogotá: Ministerio de Cultura: Biblioteca Nacional de Colombia, 2015. Publicado originalmente: Bogotá: Casa Arboleda y Valencia, 1921. ISBN 978-958-8827-79-7
http://biblioteca.udea.edu.co:8080/leo/bitstream/123456789/98/1/RiveraJose_2015_TierraPromision.pdf
- Ruiz, A.A. (2011). *La voz humana*. Visión Libros.
- Santander Venegas, C. (2020) *La técnica del canto lírico*.
<https://repositorio.uahurtado.cl/bitstream/handle/11242/24824/LMUCSantander.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Stein, H. (2000). *El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica*. Revista musical chilena, 54(194), 41-48. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902000019400005&script=sci_arttext
- Zapata, J. (2014). *Mente y cuerpo, simbiosis del canto; relación de introspección. el acto de cantar*. *Ricercare*, (2), 153-161
<https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/ricercare/article/view/3117/2738>

Fuentes Orales

Mogollón, Hans Ever. (2023). Docente de canto del Conservatorio Antonio María Valencia. En entrevista personal, (31 de mayo del 2023)

Vanegas Castillo, Natalia. (2024). Docente de canto del Conservatorio Antonio María Valencia. En entrevista personal, (23 de enero del 2024)