



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN MUSICOLOGÍA LATINOAMERICANA

**ESTUDIO FILOLÓGICO DE 17 CANCIONES
PARA CANTO Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ**

Trabajo de grado para optar al grado de
Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana

Autor: Lic. Cristina H. Núñez Uzcátegui.

Tutor: Dr. Juan Francisco Sans Moreira †

Tutora Adjunta: Mg. S. Mariantonia Palacios de Sans.



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
Maestría en Musicología Latinoamericana



VEREDICTO

Quienes suscriben, miembros del jurado designado por el Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela para examinar el Trabajo de Grado presentado por: **Cristina Hermosa Núñez Uzcátegui**, Cédula de identidad N° **V-15.231.762**, bajo el título "**ESTUDIO FILOLÓGICO DE 17 CANCIONES PARA CANTO Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ**", a fin de cumplir con el requisito legal para optar al grado académico de Magister Scientiarum en Musicología Latinoamericana, dejan constancia de lo siguiente:

1.- Leído como fue dicho trabajo por cada uno de los miembros del jurado, se fijó el día 07 de Marzo de 2023, a las 09:00 AM., para que la autora lo defendiera en forma pública, lo cual hizo bajo la modalidad online a través del Campus Virtual de la UCV mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual respondió satisfactoriamente a las preguntas que le fueron formuladas por el jurado, todo ello conforme con lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

2.- Finalizada la defensa del trabajo, el jurado decidió **aprobarlo**, por considerar, sin hacerse solidario con las ideas expuestas por la autora, que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

Para dar este veredicto, el jurado estimó que el trabajo examinado inaugura una línea de investigación sobre la canción de arte en Venezuela. Además, profundiza en el conocimiento de la obra del compositor Antonio Estévez, figura fundamental de la llamada "Escuela de Santa Capilla". La publicación de este trabajo ayudaría a la difusión de la obra de este importante compositor.



3.- El jurado, por unanimidad, decidió otorgarle la calificación de EXCELENTE al presente trabajo por considerarlo de excepcional calidad, por ser un aporte indudable para el conocimiento y difusión de la obra del compositor Antonio Estévez, y por proponer una nueva línea de investigación en el contexto lírico venezolano.

En fe de lo cual se levanta la presente ACTA, a los 07 días del mes de Marzo del año 2023, conforme a lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado. Actuó como Coordinadora del jurado la Prof. Mariantonia Palacios de Sans.

José Rafael Maldonado/C.I. 5453491
Institución UNEARTE



Gerardo Gerulewicz/C.I. 6821044
Institución UCV



Mariantonia Palacios/C.I.5300782
Institución UCV
Tutor(a)



ANEXO II – MODELO DE CARTA DE AUTORIZACIÓN

Medellín, 27 de marzo de 2023

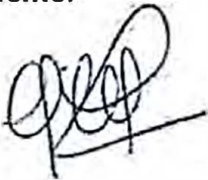
Señores

Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
Universidad Central de Venezuela

Quien suscribe, Mariantonia Palacios de Sans, CI. N° 5.300.782, domiciliado en Medellín, Colombia., profesora jubilada de la Universidad Central de Venezuela, designada por el Consejo de Facultad de Humanidades y Educación como miembro principal del Jurado examinador del TEG, TG o TD, titulado ***ESTUDIO FILOLÓGICO DE 17 CANCIONES PARA CANTO Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ***, en pleno uso de mis facultades legales e intelectuales, por este medio manifiesto expresamente mi consentimiento y mi autorización para que el/ la profesor Vidal Sáez Sáez C. I. N° 6.082.712, en su carácter de Decano de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, firme en mi nombre y representación la Constancia provisoria del Acta de Defensa del TEG, TG o TD mencionado con anterioridad, de fecha 7 de marzo de /2023, en cualquier momento y cuando así lo estime conveniente.

Atentamente.

Firma:



C.I. 5.300.782



ANEXO II – MODELO DE CARTA DE AUTORIZACIÓN

Los Teques, 27 de marzo de 2023

Señores

Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
Universidad Central de Venezuela

Quien suscribe, José Rafael Maldonado Abarca, C.I. N° 5.453.491, domiciliado en Los Teques, Venezuela., profesor de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, designado por el Consejo de Facultad de Humanidades y Educación como miembro principal del Jurado examinador del TEG, TG o TD, titulado *ESTUDIO FILOLÓGICO DE 17 CANCIONES PARA CANTO Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ*, en pleno uso de mis facultades legales e intelectuales, por este medio manifiesto expresamente mi consentimiento y mi autorización para que el/ la profesor Vidal Sáez Sáez C. I. N° 6.082.712, en su carácter de Decano de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, firme en mi nombre y representación la Constancia provisoria del Acta de Defensa del TEG, TG o TD mencionado con anterioridad, de fecha 7 de marzo de /2023, en cualquier momento y cuando así lo estime conveniente.

Atentamente.

Firma:

José Rafael Maldonado Abarca

C.I. 5.453.491



ANEXO II – MODELO DE CARTA DE AUTORIZACIÓN

Caracas, 27 de marzo de 2023

Señores

Facultad de Humanidades y Educación
Comisión de Estudios de Postgrado
Universidad Central de Venezuela

Quien suscribe, Gerardo Gerulewicz Vannini, C.I. N° 6.821.044, domiciliado en Caracas, Venezuela, profesor activo de la Universidad Central de Venezuela, designado por el Consejo de Facultad de Humanidades y Educación como miembro principal del Jurado examinador del TEG, TG o TD, titulado **ESTUDIO FILOLÓGICO DE 17 CANCIONES PARA CANTO Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ**, en pleno uso de mis facultades legales e intelectuales, por este medio manifiesto expresamente mi consentimiento y mi autorización para que el/ la profesor Vidal Sáez Sáez C. I. N° 6.082.712, en su carácter de Decano de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, firme en mi nombre y representación la Constancia provisoria del Acta de Defensa del TEG, TG o TD mencionado con anterioridad, de fecha 7 de marzo de /2023, en cualquier momento y cuando así lo estime conveniente.

Atentamente.



Firma:

C.I. 6.821.044



DEDICATORIA

A la memoria de mi maestro Juan Francisco Sans,

*El director de la Escuela de Artes de mis días, pianista acompañante excepcional,
el impulsor de nuestros conciertos sobre las canciones de este trabajo de grado
y la guía ideal de todo aspirante a la musicología.*

*Le agradezco a mi Maestro, por creer en mí, por apoyarme en una investigación que nos
apasionaba a ambos, por la disposición amable y entusiasta que mantuvo a pesar
de sus circunstancias, por sorprenderme con la lucidez de siempre y que demostró hasta
sus últimos días, y por acompañarme más allá de su partida para guiarme en
la presentación y defensa de mi trabajo de grado.*

Gracias, Maestro.



En jornadas del Festival Latinoamericano de Música de Caracas dedicado a Antonio Estévez y Alberto Ginastera (26 de mayo de 2016), un día después de nuestro concierto sobre canciones de Estévez para dicho Festival. En butacas con diseño de arte cinético del artista venezolano Carlos Cruz-Diez, sala anfiteátrica del CNASPM.

AGRADECIMIENTOS

Andrés Ignacio Lobo Núñez	Belarminio Núñez
Mariantonia Palacios	Gerard García
Katharina Wegner	Yelitza Algara
Inés Feo La Cruz	Jenny Valdéz
Federico Ruiz	Laura Pita
Carlos Sandoval	Raúl López
Oscar Battaglini	Yuruaní Lavado
Alfredo Rugeles	Diana Arismendi
Claudio Muskus	Vince Benedittis
José Ángel Viña	Adolfo Calero
Nairím Rodríguez	Albin Zapata
Gerardo Gerulewicz	Eleazar Torres
María Fernanda Madriz	Hugo Quintana
José Rafael Maldonado	Juan Francisco Sans Moreira †
Flor Angélica Martínez	Eneida María Uzcátegui de Núñez †

Al poder Creador en el Universo y a todas las personas mencionadas, que de alguna u otra forma colaboraron conmigo dentro y fuera del programa de la maestría.

A todos, muchas gracias.

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
RESUMEN.....	7
SIGLAS.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
I. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	9
II. NOCIONES FUNDAMENTALES.....	16
PRIMERA PARTE	
ESTUDIO CONTEXTUAL Y BIBLIOGRÁFICO SOBRE LA OBRA PARA VOZ Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ.....	20
1.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y CONTEXTUALES DEL COMPOSITOR Y SU OBRA PARA CANTO Y PIANO.....	20
1.2 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA.....	25
1.3 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LAS CANCIONES PARA CANTO Y PIANO DE A. ESTÉVEZ.....	28
1.3.1 <i>Azul y verde</i>	28
1.3.2 <i>Los gallos</i>	29
1.3.3 <i>Fresas maduras</i>	30
1.3.4 <i>Primeros pasitos</i>	31
1.3.5 <i>En el campo</i>	31
1.3.6 <i>Nana del llanto</i>	32
1.3.7 <i>Arrunango</i>	33
1.3.8 <i>El ordeñador</i>	34
1.3.9 <i>Habladurías</i>	35
1.3.10 <i>El jazminero estrellado</i>	36
1.3.11 <i>La renuncia</i>	37
1.3.12 <i>¡Qué pena me da mirarte!</i>	37
1.3.13 <i>Polo doliente</i>	38
1.3.14 <i>Canciones otoñales</i> (Sobre poemas de Juan Ramón Jiménez).....	39
1.3.15 <i>Guitarrita</i>	40
1.3.16 <i>Noches de San Juan</i>	40
1.4 CORPUS DE OBRAS.....	41
1.5 BÚSQUEDA Y LOCALIZACIÓN DE FUENTES.....	42
1.5.1 Fuentes musicales.....	42
1.5.2 Fuentes literarias.....	47
1.5.2.1 Irma De Sola Ricardo (1916 – 1991).....	49
1.5.2.2 Fernando Paz Castillo (1893 – 1981).....	49
1.5.2.3 Ana Teresa Hernández (1929 – 2005).....	50
1.5.2.4 Héctor Guillermo Villalobos (1911 – 1986).....	50
1.5.2.5 Manuel Rodríguez Cárdenas (1912 – 1991).....	51
1.5.2.6 Jacinto Fombona Pachano (1901 – 1951).....	53
1.5.2.7 Andrés Eloy Blanco (1896 – 1955).....	54
1.5.2.8 Manuel Felipe Rugeles (1903 – 1959).....	55

1.5.2.9 Aquiles Nazoa (1920 – 1976).....	56
1.5.2.10 Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958).....	57
SEGUNDA PARTE	
APARATO CRÍTICO	58
2.1 DESCRIPCIÓN DE LA FUENTE.....	58
2.2 CONSIDERACIONES GENERALES A LA EDICIÓN.....	61
2.2.1 Texto musical.....	62
2.2.2 Texto literario.....	63
2.3 NOTAS A LA EDICIÓN.....	65
2.3.1 <i>Azul y verde</i>	65
2.3.2 <i>Los gallos</i>	65
2.3.3 <i>Fresas maduras</i>	65
2.3.4 <i>Primeros pasitos</i>	66
2.3.5 <i>En el campo</i>	66
2.3.6 <i>Nana del llanto</i>	66
2.3.7 <i>Arrunango</i>	66
2.3.8 <i>El ordeñador</i>	67
2.3.9 <i>Habladuras</i>	67
2.3.10 <i>El jazminero estrellado</i>	68
2.3.11 <i>La renuncia</i>	69
2.3.12 <i>¡Qué pena me da mirarte!</i>	69
2.3.13 <i>Polo doliente</i>	70
2.3.14 <i>Canciones otoñales</i>	71
2.3.14.1 <i>Todas las rosas blancas</i>	71
2.3.14.2 <i>Te deshojé como una rosa</i>	71
2.3.14.3 <i>Limpio iré a ti</i>	71
2.3.14.4 <i>Aquella tarde</i>	72
2.4 ABREVIATURAS.....	73
TERCERA PARTE	
CORPUS DE OBRAS EDITADAS	74
3.1 <i>Azul y verde</i>	75
3.2 <i>Los gallos</i>	77
3.3 <i>Fresas maduras</i>	79
3.4 <i>Primeros pasitos</i>	86
3.5 <i>En el campo</i>	88
3.6 <i>Nana del llanto</i>	91
3.7 <i>Arrunango</i>	95
3.8 <i>El ordeñador</i>	99
3.9 <i>Habladuras</i>	105
3.10 <i>El jazminero estrellado</i>	117
3.11 <i>La renuncia</i>	124
3.12 <i>¡Qué pena me da mirarte!</i>	134
3.13 <i>Polo doliente</i>	142
3.14 <i>Canciones otoñales</i>	154
3.14.1 <i>Todas las rosas blancas</i>	154

3.14.2 <i>Te deshojé como una rosa</i>	158
3.14.3 <i>Limpio iré a ti</i>	160
3.14.4 <i>Aquella tarde</i>	162
CONCLUSIONES.....	166
REFERENCIAS.....	168
REFERENCIAS EN LÍNEA DE VIDEO Y AUDIO.....	170
ANEXOS	
ANEXO I: FUENTES MUSICALES DE LAS OBRAS EDITADAS.....	172
A: <i>ANTONIO ESTÉVEZ. CANCIONES PARA CANTO Y PIANO</i>	173
B: <i>EL JAZMINERO ESTRELLADO</i>	252
C: <i>QUÉ PENA ME DA MIRARTE</i>	259
ANEXO II: ILUSTRACIONES.....	266
ANEXO III: ENTREVISTAS TRANSCRITAS	270

RESUMEN

La presente investigación es un estudio filológico para la edición de las *Canciones para canto y piano* del compositor venezolano Antonio Estévez, tomando como fuentes principales las partituras informalmente editadas de dichas canciones, únicas autorizadas por su compositor. A tal fin, recurrimos a los principios teóricos de la filología musical planteados por María Caraci Vela y los métodos de la edición crítica de James Grier. Tras la recopilación y selección de las fuentes, se esboza un texto musical con su aparato crítico de rigor basado en el estudio hermenéutico que desembocará en la fijación de las partituras de las *Canciones para canto y piano* de Antonio Estévez.

PALABRAS CLAVE: Edición crítica, filología musical, hermenéutica, Antonio Estévez, canciones para voz y piano.

SIGLAS

AE = Antonio Estévez.

Arch. JAL = Archivo de la Escuela de Música José Ángel Lamas.

CEDIAM = Centro de Documentación e Investigación Acústico Musicales.

CNASPM = Centro Nacional de Acción Social por la Música.

Ed. = Editorial

Ed. AE = Ediciones Antonio Estévez.

FUNVES = Fundación Vicente Emilio Sojo

ILVES = Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo

ISBN = International standard book number.

IUDEM = Instituto Universitario de Estudios Musicales

MS = Manuscrito

INTRODUCCIÓN

I. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La “canción de arte”¹, también denominada “canción artística” o “canción para voz y piano”, es un género camerístico consuetudinariamente cultivado por los compositores venezolanos de todas las épocas, quienes se han dado a la tarea de musicalizar gran cantidad de textos de los mejores poetas nacionales y extranjeros en versiones para voz solista (masculina o femenina, grave, media o aguda) y piano o guitarra. No obstante, y a pesar del gran valor de este repertorio, los esfuerzos dirigidos a su recuperación, estudio, edición y difusión nunca han sido constantes, sistemáticos ni suficientes. La publicación de canciones realizada por entidades especializadas dedicadas a estos fines (como el extinto Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales Vicente Emilio Sojo, luego denominado Fundación Vicente Emilio Sojo), no ha bastado para dar cuenta cabal de estos repertorios, representando lo impreso apenas una muy ínfima parte del material existente.

De entre los muchos compositores venezolanos que escribieron canciones para voz y piano, destaca de manera singular Antonio Estévez (1916-1988), quien fue uno de los miembros más conspicuos de la llamada Escuela Nacionalista Venezolana² agrupada en torno a la figura de su maestro Vicente Emilio Sojo (1887-1974)³. Aunque Estévez es reconocido internacionalmente por su *Cantata criolla* (obra sinfónico-coral ícono del

¹ Para Leon Gray, la canción artística musicaliza poesía para voz solista en una forma musical que combina la fuerza del texto, de la melodía y del instrumento que acompaña. Dicha composición es intencionalmente escrita de esa forma y su ejecución se adecua al ámbito de un recital para voz con acompañamiento (por lo cual se comprende que los instrumentos acompañantes puedan ser el piano o la guitarra) (Cf. Gray, 1966: 11). Asimismo, este género se define también por el perfil de su autor, cuyos métodos estilizados de composición y virtuosismo melódico representan elevadas exigencias interpretativas de ejecución tanto para el cantante como para el instrumentista acompañante; ejemplo de ello lo constituyen las obras para voz y acompañamiento de los compositores del periodo conocido como Nacionalismo Musical Venezolano.

² Denominación que incluye al grupo de compositores conformado por los alumnos de Vicente Emilio Sojo (director de la Escuela de Música y Declamación de Caracas desde 1936) y toda la obra musical de estos producida bajo su guía. Dichos compositores se orientaban hacia la creación de obras cuyas melodías, ritmos y armonías se inspiraban en fundamentos estéticos-ideológicos concernientes al folklore nacional o regional (Cf. Guido, 1998: 316-317)

³ Como compositor, Vicente Emilio Sojo “(...) cultivó un estilo nacional amalgamado con rasgos estilísticos impresionistas”, convirtiéndose en maestro de un gran número de compositores en quienes sembró los fundamentos del nacionalismo musical. Junto a Juan Bautista Plaza y otros maestros posteriores como Miguel Ángel Calcaño y José Antonio Calcaño, Sojo propició una renovación profunda de la composición en Venezuela (Cf. Béhague, 1983: 224).

movimiento nacionalista), su producción para voz y piano ha sido escasamente interpretada y conocida. Por ello, la presente investigación propone un estudio filológico de las canciones para canto y piano de Estévez, en un intento por rescatar y difundir este importante repertorio entre músicos, musicólogos y cantantes.

Nuestra primera, más fidedigna y prácticamente única fuente disponible de este repertorio, consiste en una impresión “no-oficial”⁴ de un cuaderno⁵ de obras vocales con acompañamiento de piano, editado, impreso informalmente y divulgado, según todos los indicios, por el propio autor dos años antes de su fallecimiento. Presumimos que el objetivo de esta impresión fue el de reunir en un mismo documento la integral de sus canciones para voz y piano, con miras a ser fotocopiada y difundida en ese formato, y así ponerla a disposición de los interesados.

Este compendio de partituras representa —según reza explícitamente la publicación fechada en marzo de 1986 en Caracas— la única fuente autorizada⁶ de esta música⁷, declaración que la acredita explícitamente como tal y descarta, por tanto, cualquier otra. Así, la recopilación mencionada consta de las siguientes canciones: *Azul y verde*, *Los gallos*, *Fresas maduras*, *Primeros pasitos*, *En el campo*, *Nana del llanto*, *Arrunango*, *El ordeñador*, *Habladuras*, *El jazminero estrellado*, *La renuncia*, *¡Qué pena me da mirarte!*, *Polo doliente*; y las *Canciones otoñales*: *Todas las rosas blancas*, *Te deshojé como una rosa*, *Limpio iré a ti* y *Aquella tarde*.

El mayor problema que presenta esta fuente radica en las pocas certezas que inicialmente tuvimos respecto de su origen y en el escaso cuidado dedicado a la edición de la música. Mucha de la información musical que ofrece dicho *Cuaderno* es dudosa y equívoca, lo cual no representaría mayor problema si tuviésemos la posibilidad de acceder a las fuentes autógrafas para evaluar sus características y contrastarlas con la edición. Sin embargo, desconocemos si estas existen, y, si es así, dónde reposan. Los herederos de Estévez

⁴ Entiéndase por “no oficial” la impresión de unas partituras sin registro de ISBN ni aval de casa editorial o instituto de investigación musical alguno, y que representa solo el esfuerzo de un trabajo, en este caso particular, encargado personalmente por el maestro Antonio Estévez a cinco calígrafos.

⁵ En adelante, denominado *Cuaderno* en este trabajo.

⁶ María Caraci Vela (2005: 213) explica que una edición autorizada es la edición “condotta sotto il controllo dell'autore” (“llevada a cabo bajo el control del autor”). Traducción propia.

⁷ La partitura indica: “© Todos los derechos reservados a Ediciones Antonio Estévez. (única edición autorizada por el autor.) Caracas, noviembre de 1986”.

han custodiado celosamente su legado, al punto que resulta imposible acceder a los manuscritos⁸. Esta situación ha imposibilitado confirmar la existencia de dichos autógrafos⁹ si es que, acaso, no desaparecieron luego de la edición autorizada, tal como suele ocurrir en muchos casos. Debido a estas circunstancias, el presente trabajo se basa en el llamado *Cuaderno*, el cual constituye la única fuente conocida y divulgada de esta música.

Hacia la década de 1980 (época en la que aparece el *Cuaderno* de canciones), Antonio Estévez tenía una opinión muy negativa respecto a la publicación musical en Venezuela. En una entrevista para el episodio del programa televisivo *Opus* titulado “La memoria musical de Venezuela, Homenaje al maestro Antonio Estévez” (Héctor Vásquez, s.f.),¹⁰ el Maestro se quejaba amargamente del desinterés de las instituciones gubernamentales venezolanas por esta labor, y de cómo los propios compositores se veían en la necesidad de encargarse de producir, e incluso financiar, sus propias publicaciones.¹¹ Así, el *Cuaderno* representa un ejemplo de esa necesidad de autogestión por parte de los compositores de entonces y, aunque informalmente impreso, constituye hasta la actualidad el único testimonio conocido de dicho repertorio.

En 1986 Antonio Estévez era ya un compositor consagrado, y buena parte de su obra había sido ya publicada¹², sobre todo en formatos distintos al de voz y piano. Entonces, causa extrañeza la informalidad en la publicación de este *Cuaderno*, el cual contendría casi en su totalidad sus composiciones para voz y piano. Esta edición autorizada es un trabajo encargado por el propio compositor a un equipo de trabajo formado por cinco amanuenses¹³,

⁸ “La palabra manuscrito significa cualquier cosa escrita a mano (...) [esta] Puede ser reemplazada, cuando hay seguridad, por el término autógrafo, ya sea como sustantivo o como adjetivo, para denotar la mano del compositor” (Grier, 2008: 189).

⁹ María Caraci Vela (2005: 20) explica que autógrafo es “quando furono scritti dall'autore in persona” (“cuando fueron escritos por el propio autor”). Traducción propia.

¹⁰ Directamente en <https://www.youtube.com/watch?v=Ab1ttgduQtQ> Antonio Estévez OPUS parte 1, y https://www.youtube.com/watch?v=_sN9pceRS8Y Antonio Estévez OPUS parte 2.

¹¹ No en balde, Gerard Béhague explica que los compositores que abrazaron las corrientes musicales de la década de 1960 no encontraron apoyo oficial para la ejecución, publicación o grabación comercial de sus obras (Cf. Béhague, 1983: 406).

¹² Así, tenemos que para entonces ya había sido publicado el *Concierto para Orquesta* por Max Eschig en París (1965); las *17 Piezas Infantiles para piano* por Antolín Editores en Caracas (1982) y la *Cantata criolla* por el Instituto Latinoamericano de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo (1987).

¹³ Como se observa textualmente en el *Cuaderno* y en orden de aparición, “Calígrafos: Corina Arteaga, Ma. de Lourdes Jiménez, Fernando Lentini, Flor A. Martínez, Katedrine Sánchez”.

quienes emprendieron con el mejor de los ánimos un trabajo de copia que, aparentemente¹⁴, fue corregido por el propio compositor.

Para la presente investigación, afortunadamente contamos con el testimonio de Flor Martínez, una de los calígrafos a quien Estévez encargó copiar algunas canciones del *Cuaderno*, y quien para entonces fungía como becaria en el Instituto Latinoamericano Vicente Emilio Sojo¹⁵. Según Flor, “Yo me imagino que, de acuerdo a las competencias y la calidad del copista, Antonio le encargó a cada quien diferentes partituras”. (Martínez, 2022). Flor también nos describió el engorroso proceso de copia, que implicaba *pre-diseñar* la partitura para fijar la diagramación de la página antes de escribirla y, luego, tener que realizar la corrección mediante un raspado con hojilla que maltrataba el papel al borrar el texto.

Al apreciar las inconsistencias del contenido musical, así como la irregularidad en el estilo general de las piezas, nos preguntamos sobre la preocupación real por ofrecer a los copistas de ese momento criterios definidos y orientaciones suficientes que les permitiera *normalizar* el trabajo de copia. Al respecto, Flor Martínez nos dice que “Antonio era el que decía cómo quería su música, la pauta editorial de cómo se hizo fue dada por él”.¹⁶ Aunque esta información, junto al hecho de encargar el trabajo de 17 canciones a cinco personas diferentes, explica la desigualdad de la edición del *Cuaderno*. De igual forma nos preguntamos si se habrán corregido en todas las canciones, los errores de copia señalados por el Maestro después del trabajo. Al respecto, Martínez nos dice:

Él [Estévez] personalmente revisó y corrigió (es lo que yo recuerdo de mi trabajo). Él me dio una servilleta donde escribió las correcciones de lo que yo había trabajado. Como el trabajo era en tinta, él no podía corregir encima de eso. Yo imagino que todos corrigieron [*sic*]. Cuando uno escribe a mano, generalmente la partitura que uno hace es la que es [*sic*], entonces uno debe ser muy cuidadoso al momento de escribir porque la corrección era algo muy complejo. Este papel era una especie de cartulina [...] y para hacer una corrección uno con una hojilla raspaba la tinta y al raspar te traías parte

¹⁴ Debemos decir “aparentemente”, debido a las evidentes inconsistencias que se encuentran a lo largo de las partituras.

¹⁵ Flor Martínez ya trabajaba en ese momento como copista de la *Cantata Criolla*. Los demás copistas que intervinieron en el *Cuaderno*, también eran becarios en el Instituto Sojo. Estévez asignó particularmente a cada quien la transcripción de las distintas canciones, labor que realizaron por su cuenta. Esto, según testimonio de Flor Martínez.

¹⁶ Debido al estado desigual de la publicación se deduce que dichas pautas, o no fueron comunicadas a todos por igual, o no fueron respetadas por los calígrafos según los deseos del maestro Estévez.

de ese pulido. Equivocarse en tinta significaba una corrección que podía verse luego feo en la partitura final [...] Yo no sé cuál fue el proceso con los otros copistas (Martínez, 2022)

Flor Martínez también explicó que las fuentes utilizadas fueron manuscritos del maestro Estévez¹⁷ y que, una vez terminado el trabajo, dichas partituras fueron devueltas a su dueño. Esto nos animó a buscar datos sobre la existencia de estas posibles partituras de puño y letra de Estévez, para lo cual iniciamos una investigación basada en información bibliográfica que incluyera menciones específicas sobre canciones para voz y piano y catálogos de la música del compositor.

Dada la importancia de Antonio Estévez como figura cimera de la composición venezolana, es fácil hallar un corpus bibliográfico relativamente extenso sobre su vida y obra que, en muchos casos, proporciona datos (a veces imprecisos) acerca de sus composiciones para voz y piano. Así, encontramos textos como *Iconografía Antonio Estévez* de José Balza (1982), y el trabajo de grado de Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar *Catálogo de obras infantiles de compositores académicos venezolanos (1948-2008)* de Rafael Rodríguez (2008). Si bien ninguno de los textos mencionados aborda específicamente temas relativos a la filología musical en la obra para voz y piano del autor calaboceno, sí nos resultan útiles para obtener la información más completa posible respecto a sus canciones.

En el mismo orden, debemos incluir varios textos que nos aportan información detallada sobre fechas y lugares de composición de la obra para voz y piano del maestro, dedicatorias, autores de las letras, una supuesta localización de autógrafos, apógrafos¹⁸ e impresos, etc. Es por ello que también tomamos muy en cuenta la revisión de catálogos, cronologías y análisis de su obra, tales como *La “Cantata Criolla” de Antonio Estévez* (1987) de Hugo López Chirico, el catálogo de Felipe Sangiorgi en *Antonio Estévez. Canciones Corales* (1993), la catalogación incluida en la entrada correspondiente a Estévez Aponte, Antonio de la *Enciclopedia de la música en Venezuela* (Guido, 1998: 561-562). Asimismo, incluimos aquí la catalogación que ofrece Rházes Hernández López sobre Antonio Estévez

¹⁷ Aunque ella no recuerda que fueran manuscritos originales sino fotocopias.

¹⁸ James Grier explica que un documento *apógrafo* se refiere a un manuscrito que no ha sido escrito de la mano del compositor, sino de un amanuense, “bajo la supervisión directa del autor” (2008: 190).

en *Composers of the Americas, Vol. 14* (1968)¹⁹; el catálogo realizado por Eleazar Torres denominado “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz” (2016); y publicaciones como “Antonio Estévez, las 17 piezas infantiles y el síndrome de la página en blanco” de Juan Francisco Sans (2016).

También debemos mencionar la divulgación de partituras corales incluidas en distintas publicaciones antológicas, como las *Canciones corales* editadas por Felipe Sangiorgi para la Fundación Vicente Emilio Sojo (1993); la *Antología de la Música Coral Venezolana de Cuadernos Lagoven* hecha por Gonzalo Castellanos (1996), y las *Composiciones y arreglos corales Antonio Estévez* publicadas por la Fundación Compañía Nacional de Música en 2017.²⁰ Nuestro interés hacia las publicaciones de arreglos corales, en el caso de Estévez, tiene su explicación en el hecho de que muchas de sus canciones para voz y piano fueron escritas inicialmente para coro y posteriormente en una versión para voz solista con acompañamiento del piano. La búsqueda y hallazgo de sus canciones para voz y piano en la versión para coro se toma en cuenta como fuente útil para el alcance de nuestros objetivos, en tanto que nos confirma algunas decisiones editoriales tomadas sobre el texto musical y los poemas que deseamos corregir. Para concluir con la revisión bibliográfica, se hace necesario mencionar también el *Proceso de orquestación aplicado a cuatro canciones de Antonio Estévez* de M. Lobo (2006), un trabajo de grado de licenciatura presentado en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM) consistente en la orquestación de cuatro canciones del compositor²¹.

Aunque todas las fuentes mencionadas se vinculan estrechamente con nuestro objeto de investigación, es importante explicar que esta bibliografía ofrece información distinta entre sí sobre las mismas piezas, discordancia esta que nos conduce, casi forzosamente, a esgrimir una crítica acuciosa de los distintos datos que las mencionadas fuentes bibliográficas ofrecen sobre cada una de las composiciones compiladas en el *Cuaderno*. La información que encontramos dispersa en los textos bibliográficos refleja inconsistencias a la hora de

¹⁹ Un catálogo cronológico preparado por Rházes Hernández-López para el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) de Venezuela y publicado posteriormente por la Organización de Estados Americanos (OEA) en la mencionada publicación.

²⁰ En esta publicación figuran, por ejemplo: *Arrunango* y *Habladurías* en su versión para coro mixto.

²¹ *Arrunango*, *El Ordeñador*, *¡Qué pena me da mirarte!* y *Noche de San Juan*. Tres de ellas extraídas del mismo *Cuaderno*.

establecer la fecha de composición y circunstancias de las canciones de un –por demás– reconocido compositor venezolano.

Lo que inicialmente impulsó la realización de esta investigación fue el evidente valor histórico-musical de las obras recopiladas en el *Cuaderno*. Este material, que ha pasado generacionalmente de maestros a alumnos, lo obtuvimos hace aproximadamente veinte años, mientras cursábamos estudios de canto, a través de la enseñanza y difusión que de dicho material hacía el maestro de canto lírico Claudio Muskus, quien siempre lo consideró tan importante como necesario para el aprendizaje de la disciplina instrumental y el estudio de repertorio. Esto constituye una evidencia más de que mucha de la música venezolana de todos los tiempos se ha transmitido habitualmente a través de fotocopias de partituras manuscritas o impresiones informales, debido a la ausencia de una empresa editorial que asumiera la responsabilidad sistemática de editar, publicar, distribuir y reeditar la música de nuestros compositores de forma consuetudinaria. Por lo tanto, no puede descartarse que el gran prestigio alcanzado por Antonio Estévez como epítome de la composición nacionalista venezolana basado casi exclusivamente en una única obra, la *Cantata criolla*, se deba a la falta de edición o reedición del resto de su producción.

En tal sentido, el repertorio objeto de la presente investigación podría considerarse de igual calidad, importancia y trascendencia para la historia de la música venezolana y latinoamericana que la propia *Cantata*, por lo que consideramos de máximo interés emprender sobre este repertorio una *exégesis*, término metodológico definido por María Caraci como “il complesso delle azioni interpretative che mirano ad analizzare il testo, la sua struttura, i motivi e i percorsi della sua genesi, e a comprenderne e contestualizzarne il significato” (Caraci, 2005: 215)²². Estas “canciones de arte” poseen un altísimo nivel musical, pero son escasamente difundidas debido a la ausencia de una edición formal o canónica. Con este trabajo queremos contribuir sustantivamente al reconocimiento de este repertorio en Venezuela y América, poniendo a disposición de los interesados (cantantes, músicos, musicólogos, público en general) una obra de excepcional calidad e interés que, en estos momentos, es de muy difícil acceso.

²² “Conjunto de acciones interpretativas que tienen como objetivo analizar el texto, su estructura, los motivos y caminos de su génesis, y comprender y contextualizar su significado” Traducción propia.

II. NOCIONES FUNDAMENTALES

Esta investigación se fundamenta en nociones claves de la filología musical, definiendo así su enfoque, metodología y límites con los planteamientos de María Caraci en *La filologia musicale, istituzioni, storia, strumenti critici* (2005) y *La edición crítica de música, historia método y práctica* de James Grier (2008).

La filología, en la acepción más llana que proporciona el *Diccionario de la lengua española* (RAE, 2001), se define como la “técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos”. En tal sentido, y aplicándolo a los estudios musicales, este concepto sugiere que la *filología musical* consiste en el abordaje crítico e interpretativo (hermenéutico) efectuado sobre un texto musical con el propósito de obtener su restitución crítica. Para ello, debe considerarse la relación del texto tanto con el autor (sincrónica), como con sus analistas y difusores a lo largo del tiempo (diacrónica) (Cf. Caraci, 2005: 217).

En torno a la filología musical y sus implicaciones teóricas, metodológicas y epistemológicas, Caraci explica que ya se realiza una primera operación de filología musical al momento de formularse interrogantes respecto a cuál es la relación de una música determinada –leída o escuchada– con el proyecto que la generó y con las diversas etapas conducentes a su reproducción y transmisión en el tiempo. Así, además de pertenecer a los especialistas, la filología forma parte de la experiencia cotidiana de cualquier lector o intérprete atento; de forma específica, puede definirse según Caraci como la “(...) l'attività critica finalizzata alla comprensione di un testo”²³ y restituirlo lo más cerca posible a lo que el autor (compositor de la música en este caso) consideraba hecho—, más allá de su género, estructura o nivel de complejidad en su transmisión diacrónica (Cf. Caraci, 2005: 4). Entonces,

la filologia, infatti, non è, come alcuni pensano, una disciplina che si occupa del passato, ma può applicarsi a i testi di tutti i tempi e di tutte le provenienze, qualunque sia la distanza- temporale o spaziale -che li separa da chi li studia (Caraci, 2005: 4)²⁴

²³ Actividad crítica dirigida a comprender un texto. Traducción propia.

²⁴ “De hecho la filología no es, como algunos piensan, una disciplina que se ocupa del pasado, sino que puede aplicarse a textos de todos los tiempos y de todos los orígenes, cualquiera que sea la distancia -temporal o espacial- que los separa de quien los estudia”. Traducción propia.

Así, para Caraci, la filología musical es

la riflessione su di testo musicale allo scopo di procurarne la restituzione critica, valutandone sia il rapporto con l'autore sia quello con chi nel tempo ne ha usufruito e lo ha tramandato e, così facendo, lo ha di volta in volta interpretato²⁵ (Caraci, 2005: 18).

La *exégesis* de todo repertorio, el establecimiento de textos y su reconstrucción, conforma la labor central de la filología musical (tal y como ocurre con la filología tradicional). Dichos estudios filológicos suceden por lo general en tres fases: una *heurística*, una *hermenéutica* y una *ecdótica*, y para abordar su metodología es necesario estudiar dichas nociones afines. La *heurística*, consistente en localizar, recabar y ordenar sistemáticamente las fuentes disponibles y realizar la selección textual de rigor; la *hermenéutica*, que implica un estudio de interpretación históricamente informado de los textos musicales y verbales; y la *ecdótica*, una recuperación de los textos dirigida a digitalizarlos en un programa informático de notación musical, normalizar su estilo de letra y música y elaborar un aparato crítico del repertorio para *fijar o establecer* los textos definitivos.

Según el *Diccionario de la lengua española*, la *heurística* se entiende como la “búsqueda o investigación de documentos o fuentes históricas” (RAE, 2001), mientras que Nicola Abbagnano define *heurística* como el “arte de la búsqueda” (1997: 605). Por otra parte, la *hermenéutica*, es decir, el “arte de interpretar” documentos o fuentes históricas, es también la técnica interpretativa aplicada a textos de difícil comprensión o cuya poética se presenta poco clara, evolucionando como una práctica filológica conducente a la *exégesis*. La *hermenéutica* experimentó en el siglo XIX un amplio desarrollo como disciplina universal de interpretación, que se transformaría durante el siglo XX cuando adquirió un importante papel en la filosofía fenomenológica, la estética de la recepción y muchas otras disciplinas, incluyendo la musicología (Cf. Caraci, 2005: 214).

Por último, tenemos la *ecdótica*, entendida en su sentido específico como el conjunto de acciones que nos permiten identificar y corregir errores para la posterior restitución del texto, es decir, su restauración a una versión legible, guardando en lo posible la mayor

²⁵ “La reflexión que se hace sobre un texto musical para obtener su restitución crítica, evaluando tanto la relación con el autor como la persona con quien, con el tiempo, lo ha usado y se lo ha transmitido y, al hacerlo, lo ha interpretado de vez en cuando”. Traducción propia.

fidelidad: “in senso più ampio è l'attività di indagine critica sul testo e sulla sua tradizione, al fine di comprenderne la natura e la storia e di spiegare le innovazioni prodotesinel corso della sua trasmissione e ricezion nel tempo”²⁶ (Caraci, 2005: 210).

La Edición Crítica de Música: Historia, método y práctica de James Grier, figura como texto esencial entre los estudios de la edición musical. Las ideas de este autor también se enfocan hacia la filología, explicando que “desde los comienzos de la edición musical especializada, los musicólogos han tomado en préstamo métodos y enfoques de la filología” (Grier, 2008: 22). Para este autor, la tradición de la crítica textual en la filología clásica influye en sus ideas sobre la edición musical, por lo que

(...) la edición es una parte integral de una apreciación crítica profunda de la obra [...] Cada decisión editorial se toma en el contexto de la interpretación que hace el editor de la obra como un todo; y dicha interpretación solo puede conseguirse a través de la evaluación crítica. La fijación del texto, lejos de ser mecánica, forma parte del diálogo crítico que tiene lugar en la obra y el especialista (Grier, 2008: 22-23).

Grier nos proporciona los fundamentos teóricos para la *ecdótica* que constituyen nuestra base metodológica. Así, partimos de su definición de edición, la cual “(...) consiste en una serie de decisiones fundamentadas e informadas, en resumen, en el acto de interpretar. Editar, además, consiste en la interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor” (Grier 2008:12). Uno de los objetivos del autor es proponer “(...) un marco teórico generalizado para la edición, dentro del cual cada editor pueda desarrollar su propia metodología para el proyecto que tiene entre manos” (Grier, 2008:14). De esta forma, aunque haya problemas comunes que subyacen al trabajo de editar, hay que reconocer que cada pieza y repertorio presenta desafíos específicos para el editor. Es por ello que “(...) el foco se centra en los principios que conducen a una teoría crítica de la edición, y en una discusión de cómo interactúa la crítica con la práctica y el método” (Grier, 2008:15). Entre dichos principios, Grier define que la edición es crítica por naturaleza, y que tanto la crítica como la edición se basan en la investigación histórica. Según Grier, “la intención habitual al aplicar el método

²⁶ “En un sentido más amplio, es la actividad de investigación crítica del texto y su tradición, para comprender su naturaleza e historia y explicar las innovaciones producidas durante su transmisión y recepción a lo largo del tiempo”. Traducción propia.

en la filología es determinar, tan ajustadamente como sea posible, el texto de un original del autor” (Grier, 2008: 65).

Así, para Grier, el estudio crítico de las fuentes históricas se extiende a todos los ámbitos de la investigación, incluyendo la música. El inicio de todo trabajo de edición crítica musical parte ineludiblemente de la elección de una fuente, un material musical cuyas características generan en el editor la necesidad de una intervención. Estos trabajos críticos sobre la música escrita se basan –según Grier– en “(...) un profundo conocimiento de las fuentes [pues toda] edición bien programada [debe comenzar con] una investigación crítica detallada de las fuentes” (Grier, 2008: 41).

Considerando lo anterior, la principal dificultad de nuestro trabajo consiste en no contar con una fuente con la que pudiésemos contrastar para tratar de acercarnos a lo que sería la voluntad del compositor, pues los copistas no nos dejan ver su voluntad inequívocamente reflejada en el producto final; por tanto, hacemos la presente interpretación hermenéutica para darle sentido a su texto. Nuestra investigación versa sobre un estudio exhaustivo de fuentes y su consecuente estudio de las obras para el establecimiento de un texto fiel a las intenciones de su autor, y es por ello que no puede considerarse de naturaleza *ejecutiva*²⁷, sino *crítica*.

Otras reflexiones que constituyen un punto de apoyo en las definiciones de nuestra investigación las encontramos en el artículo “La Edición como ocasión extrema de la interpretación” (Sans, 2015), donde el autor define al editor como “intérprete” y a su labor en sí como un “acto de interpretación”. Sans describe así una cadena de “interpretaciones”, donde el editor es precisamente el primero en hacer una interpretación (textual) de las partituras, esto es, antes aún que el mismo ejecutante. No obstante, algunas veces, el compositor también es ejecutante, y por la misma razón, el compositor no sabrá si será conveniente separar su actividad interpretativa de su actividad creadora. Todo ello, para preguntarse si tal cosa como las “intenciones del autor” existen, en vista de que muchas veces los autores “(...) son ambiguos, dudosos, indecisos, inconsistentes, incoherentes o sencillamente lo escriben mal” (Sans, 2015: 25-26).

²⁷ Nos referimos a la diferencia entre la labor de un intérprete textual que estudia críticamente el contenido de una partitura y el intérprete que ejecuta la música con instrumentos que reproducen auditivamente los sonidos de dicha partitura.

PRIMERA PARTE
ESTUDIO CONTEXTUAL Y BIBLIOGRÁFICO SOBRE
LA OBRA PARA VOZ Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ

1.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y CONTEXTUALES DEL COMPOSITOR Y SU OBRA PARA CANTO Y PIANO

Antonio José Estévez Aponte (Calabozo, Venezuela, 1916 - Caracas, 1988) fue compositor, director de orquesta, creador del Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela y un laureado ganador de premios; perfeccionista e inconforme, integró la primera promoción de compositores graduada en Venezuela en el año 1944. Nos acercamos a la vida y la obra de este eximio artista venezolano en buena medida gracias a su biógrafo José Balza, de cuyo libro *Iconografía. Antonio Estévez (1982)*²⁸, extraeremos diversos aspectos de su vida relacionados con su obra musical para canto y piano²⁹. La obra de Estévez se vincula constantemente con el género de la canción de arte, y sus *17 Canciones para canto y piano* también definen su calidad como compositor, pese a ser la *Cantata criolla* su obra más reconocida nacional e internacionalmente.

De acuerdo a las fuentes mencionadas, la primera gran influencia musical la encontró Estévez en su hogar natal de Calabozo. Sus padres, Mariano Estévez y Carmen Aponte, poseían inclinaciones musicales: ella tocaba la bandolina [*sic*], él era diestro con la trompeta, el cornetín y, sobre todo, con el cuatro; así, en casa eran frecuentes los ensambles de papá y mamá con cuatro y bandolina, instrumentos de cuerda cuya alianza representa también un contraste entre la musicalidad criolla y la tradición europea o, visto de otra forma, entre lo popular y lo clásico. En aquella casa de Calabozo, el pequeño Antonio también recibiría la influencia de otro músico, el flautista Benito Rivas con quien, en 1922, la familia se traslada a los Bancos de San Pedro, Estado Guárico. Antonio contaba seis años: "es mi vivencia más

²⁸ De hecho, la información del catálogo contenido en *La "Cantata Criolla" de Antonio Estévez* de Hugo López Chirico (1987) sobre la obra del compositor se basa en este mismo texto.

²⁹ Por ejemplo, sus contactos con el llano venezolano que lo marcan para siempre y que veremos plasmado en tantas de sus composiciones, las circunstancias afines a la creación de sus canciones, su formación como compositor, el desarrollo del gusto por la poesía que dio letra a sus obras y las piezas para voz y piano que compuso originalmente para el coro del Orfeón Universitario.

cercana del llano, aunque no era pleno llano aún" (Estévez en Balza, 1982: 6) comenta el compositor en retrospectiva.

En los Bancos, Antonio Estévez recibe el impactante estímulo natural y cultural del Llano, una serie de elementos sensoriales como los rojos intensos de amaneceres y crepúsculos, la luz vibrante del mediodía, la sinfonía anónima de los pájaros nocturnos, los olores de la naturaleza, la fauna y los frutos de la tierra o la humedad cálida, omnipresente de la materia viva, "así conocí las horas más bellas del llano: las del amanecer, la madrugada" (*Ídem*). Sin embargo, hubo dos cosas que impresionaron decisivamente el estadio mental infantil de Antonio; la primera fue el *ordeño*, más precisamente, la relación entre la vaca y su ordeñador, quien canta durante la faena una tonada ancestral inédita en cada ordeño. La segunda fue la oralidad apócrifa que narraba sobre aparecidos, bestias encantadas, pájaros agoreros o senderos desconocidos, enmarcada en una noche profunda atenuada con velas en los porches de las casas. Allí vivió un año el niño Antonio, tiempo suficiente para impregnar su subconsciente con recuerdos sinestésicos que emergerán durante toda su trayectoria compositiva.

Hacia 1932, destaca su labor como copista en la biblioteca de la escuela de música³⁰ dirigida por Juan Bautista Plaza, donde "Estévez tendrá que seleccionar y clasificar los manuscritos de música colonial" (Balza, 1982: 10). Según Balza, fue el arduo trabajo de limpieza, copiado y unión de los fragmentos dispersos lo que le permitió a Antonio descubrir la diversidad y el atractivo de la música colonial venezolana (*Cf. Ídem*).

A finales de la década de 1930, el compositor continuó sus estudios académicos musicales (armonía, instrumentación, orquestación, cello y piano complementarios), pero el maestro Sojo le señala la necesidad de conocer también otras manifestaciones artísticas como la pintura y la literatura. Para entonces, la literatura experimentaba un importante auge en el país gracias al fallecimiento de Juan Vicente Gómez (1935) y el consiguiente relajamiento de la censura; es así que Antonio se convirtió en asiduo lector de poesía, especialmente venezolana, desarrollando tanta pasión hacia las letras que acude como oyente a las clases de literatura dictadas por Héctor Guillermo Villalobos³¹ en el Liceo Fermín Toro. Tiempo

³⁰ Cargo creado por el maestro Sojo para Antonio Estévez (*Cf. Balza, 1982: 10*).

³¹ Autor de la poesía que Estévez seleccionara para *Arrunango*, canción de cuna indígena dedicada a su esposa Flor.

después, el propio Estévez comentó respecto a aquel aprendizaje: "nosotros estábamos en un pre-impresionismo, acentuado por los libros, la música y las reproducciones de cuadros que el maestro Sojo nos hacía conocer" (en Balza, 1982: 11).

Sin duda, ya a mediados de 1938, esta inclinación de Estévez será una influencia decisiva en su futuro como compositor, incentivada además por el propio maestro Sojo quien proponía a sus estudiantes componer pequeñas obras –epigramas- basadas en poemas; así, Estévez descubrió a Fernando Paz Castillo y su poema “Los Gallos”, hallando en este, reminiscencias llaneras que lo transportaron a la memoria de su primera infancia. Esto lleva al joven Antonio a indagar en la literatura con una mirada musical, encontrando obras tan inspiradoras como el poema “Fresas maduras” de Julio Morales Lara, base para componer un pregón, y “Azul y verde”, de Irma De Sola, con el que creará una canción para voz y piano. El éxito de estas piezas lo motivan a componer ese mismo año de 1938 *El jazminero estrellado* para voz y piano, basándose en el poema de Jacinto Fombona Pachano y reescribiéndola tres años después para voz y orquesta. El propio Estévez consideraba que *El jazminero estrellado* había marcado el verdadero inicio de su trayectoria como compositor, pues en ella logró plasmar una auténtica síntesis entre la riqueza metafórica del texto literario y su expresión musical:

... Primero lo sedujo el poema mismo, con su inextricable carga de metáforas (El jazminero estrellado venía de lejos...) y, simultáneamente, lo estimulan las dificultades sobre el texto que el propio maestro Sojo le señala: ¿cómo traducir sonoramente las sensaciones de los versos? Pero Estévez resuelve con verdadera solidez el asunto: hoy, podemos escuchar el olor del jazminero, podemos vislumbrar su equivalencia literaria... (Balza, 1982: 11).

En 1942, con veintiséis años, el perfeccionamiento técnico y artístico de su música impulsó a Estévez hasta la dirección coral, primero en el Liceo Andrés Bello y, luego, en el Orfeón Universitario, que fundó en 1943³² Esto marcó otro hito en su carrera, ya que le permitió componer diversas obras de esa especialidad como la *Canción de la molinera* (para

³² Una de las integrantes de esta agrupación es la mezzosoprano Morella Muñoz, quien será la intérprete de muchas de las canciones escritas para la voz media femenina del Maestro Estévez. Tal es la importancia de esta cantante, que el Maestro le dedicó la canción *¡Qué pena me da mirarte!*, obra número doce de la edición autorizada.

coro mixto), *El mampulorio*, entre otras. Es muy importante esta faceta en relación con sus composiciones para voz y piano, porque entre las *17 canciones* del *Cuaderno* figuran obras que inicialmente fueron escritas para coro, inspirándose precisamente en la agrupación de voces que conformaban dicho orfeón.

Sin embargo, sería con la *Cantata criolla*³³ (obra para solistas, coro y orquesta) que Estévez llega al culmen de un proceso creativo que sintetiza sus evocaciones infantiles del Llano, la poesía venezolanista que le acompaña en todos sus viajes, las nuevas perspectivas musicales que adquirió en los Estados Unidos y su experiencia al frente del Orfeón Universitario y la Sinfónica Venezuela. Según el propio Maestro, en esta composición debía “(...) predominar una música larga -como el horizonte- tendida, cargada de modo menor musical, de expresión dolorosa y concentrada, como cuando el llanero afina el cuatro o como cuando se refugia, espiritualmente, en él” (Balza, 1982: 19). No obstante, su intención no era realizar un “trasplante del folklore”, sino interpretar el color y la sonoridad de aquellos parajes. Así, Balza explica que

... la insistente aspiración de Estévez por lograr una expresión latinoamericana para su arte, logra con la *Cantata* cabal realidad. Leyendas transmitidas por el pueblo, instrumentaciones y ritmos de frecuencia venezolana, melodías que releen tradicionales voces del inconsciente popular, fueron convocadas en su obra con la elegancia y el rigor de un auténtico músico contemporáneo (1982: 21).

Esta idea va a persistir en Estévez aún después de estrenada la *Cantata criolla*, con una serie de piezas menos ambiciosas pero dotadas de similar intencionalidad estética. De este corpus destacan obras originalmente concebidas para coro y luego arregladas para voz y piano, las llamadas *Canciones Ancestrales* (1955): *Arrunango* (texto de Héctor Guillermo Villalobos), *Habladuras* (letra de Manuel Rodríguez Cárdenas) y *El ordeñador*, de origen apócrifo. Al año siguiente (1956), en París, compone las “*Dos Canciones otoñales*”³⁴ (sobre poemas de Juan Ramón Jiménez), originalmente concebidas para voz y piano y luego

³³ Por esta partitura, estrenada en 1954, se le otorgó “(...) el Premio Vicente Emilio Sojo, creado por la Orquesta Sinfónica de Venezuela”, siendo ejecutada “(...) por primera vez en el Teatro Municipal de Caracas, el 25 de julio de 1954, con Teo Capriles y Antonio Lauro como solistas” (Balza, 1982: 20).

³⁴ En la edición autorizada de canciones del Maestro son cuatro las *Canciones otoñales* sobre poemas de Juan Ramón Jiménez. El texto de Balza no nos dice cuáles son los títulos de estas dos canciones a las que se refiere.

versionadas para voz y orquesta. En 1956 compone también las *17 canciones infantiles* para piano. (En Balza, 1982: 21)

En 1961 nace su hija María Victoria, dato relevante para nosotros por cuanto la canción *Primeros pasitos*³⁵ está dedicada a ella. Al no tener fecha de composición (como tantas otras obras) podemos al menos ubicarla en el tiempo y conferir a las piezas un orden cronológico por el momento en que, posiblemente, fueron compuestas.

Como se hace evidente, muchas de las canciones para voz y piano que ya conocemos no son mencionadas a lo largo de las entrevistas que Estévez le concede a Balza³⁶. Ignoramos las circunstancias en que fueron compuestas piezas como *En el campo*, *Nana del llanto*, *La renuncia*, *¡Qué pena me da mirarte!* o el *Polo doliente*. Tampoco logramos explicar la disyuntiva sobre la composición de sus *Canciones otoñales*, que en la edición autorizada conforman un total de cuatro piezas, pero en Balza —según el propio Estévez— no son más que dos. Asimismo, carecemos de certezas acerca de las *Canciones Ancestrales*, originalmente concebidas para coro: *Arrunango*, *Tonada* y *Habladurías*, que luego de ser versionadas para voz y piano, son tituladas *Arrunango*, *El ordeñador* y *Habladurías*. Ciertamente, *El ordeñador* es una tonada llanera, pero por completo distinta a *Tonada* en la versión para coro.

Una aproximación a la génesis de la canción *El ordeñador*, desarrollada en el artículo titulado “Canciones para voz y piano de Antonio Estévez: una aproximación crítica a las fuentes” (Núñez, 2020), expone una problemática que nos hace cuestionarnos recurrentemente sobre las fuentes más fiables que dieron origen a la versión “autorizada” por el compositor, pues nunca tuvimos acceso a las fuentes originales de las diecisiete obras compiladas en el *Cuaderno*. De hecho, en *El ordeñador* subyace todo un conflicto relacionado con la grabación discográfica que de dicha canción hicieron Simón Díaz (*Canto de ordeño*, 1976) y Soledad Bravo (*Tonada de ordeño*, 1974). Aunque ambas se remiten a la composición *El ordeñador* de Antonio Estévez, es importante aclarar que ninguna de dichas versiones discográficas se corresponde de manera exacta con la partitura autorizada de 1986: ambas versiones populares difieren de nuestra fuente textual en el orden de las frases melódicas, las repeticiones e, inclusive, las líneas iniciales de la poesía.

³⁵ Canción que no es mencionada por José Balza en su biografía sobre Estévez.

³⁶ Según Balza, la última de dichas entrevistas tuvo lugar el primer domingo de agosto en 1981.

A tenor de lo anterior, nos preguntamos: ¿es posible que un disgusto del compositor por la proliferación de su obra en ámbitos musicales excesivamente populares (por ejemplo, en la figura hasta entonces humorística, y para algunos reprobable, de Simón Díaz³⁷) haya impulsado en el compositor la iniciativa de dirigir, en 1986, la copia de diecisiete de sus obras (incluida *El ordeñador*) en una edición renovada e informal, pero reivindicadora de ser la única autorizada por él? No solo *El ordeñador* fue modificada en su edición. Por las grabaciones disponibles en la voz de Morella Muñoz,³⁸ también podemos afirmarlo sobre el tema *Habladuras*. La misma tónica que describimos sobre las diversas fuentes de *El ordeñador* puede apreciarse en varias de las canciones incluidas en el *Cuaderno*, como las *Canciones otoñales*, respecto a las cuales se halla información discordante referente a su contexto de origen, además de las habituales diferencias textuales y omisiones musicales.

1.2 REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

Según Grier, la localización de fuentes implica esencialmente la búsqueda bibliográfica. Así, “los puntos de partida lógicos son las ediciones existentes y los catálogos temáticos [...] Otros diccionarios y enciclopedias de música nacionales ofrecen información detallada de los compositores y repertorios de sus respectivos países” (Cf. Grier, 2008: 183). Si bien nuestra fuente principal no es una edición formal que permitiera su reproducción y difusión a gran escala desde el año en que se creó (1986), casi todas las canciones de dicho corpus son mencionadas en las diferentes referencias bibliográficas consultadas sobre el maestro Estévez. Dichas referencias bibliográficas incluyen los siguientes textos:

1. Catálogo cronológico clasificado de las obras del compositor venezolano Antonio Estévez, por Rházes Hernández López publicado en el volumen 14 de *Composers of the Americas* (1968).

³⁷ Es necesario recordar que este Vol. 2 de sus tonadas le valió al cantautor su despegue musical y marcó un punto de inflexión en su carrera.

³⁸ Directamente en <https://www.youtube.com/watch?v=mC2TUIQEeUk> Antonio Estévez seis canciones venezolanas.

2. La biografía en la *Iconografía Antonio Estévez* de José Balza, obra de referencia para muchos textos posteriores por cuanto Balza tomó sus datos de testimonios directos del compositor (1982).
3. La cronología en *La “Cantata criolla” de Antonio Estévez* de Hugo López Chirico (1987).
4. El catálogo con información detallada que ofrece Felipe Sangiorgi sobre las obras, en *Canciones corales* editadas para la Fundación Vicente Emilio Sojo (1993)
5. La voz "Estévez Aponte, Antonio" por su editor Walter Guido, en *Enciclopedia de la música en Venezuela* de la Fundación Bigott (1998).
6. El *Catálogo de obras infantiles de compositores académicos venezolanos (1948-2008)* de Rafael Rodríguez Salazar (2008).
7. El catálogo en *“La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”*, artículo de Eleazar Torres (2016).

Cronológicamente, las primeras fuentes bibliográficas suelen servir de referencia para los trabajos posteriores, como ocurre en los casos de Hugo López Chirico junto a Guido y Peñín, en cuyos textos se advierte el acarreamiento de información errónea respecto a algunas canciones mencionadas en fuentes previas, como es el caso de los títulos, las plantillas instrumentales o sus fechas de composición³⁹. En tal sentido, es necesario relativizar la responsabilidad de los autores respecto a los equívocos en los cuales hayan podido incurrir, pues ello se debe en buena medida a la ya mencionada situación de inaccesibilidad en que permanece el archivo de Estévez.

A continuación, presentamos un cuadro con todas las referencias sobre las canciones de Estévez encontradas en los textos bibliográficos anteriormente señalados. Con ello, pretendemos exponer la información más fidedigna recopilada hasta ahora sobre este repertorio, la cual nos servirá de guía en la búsqueda de las partituras. Toda la información es la extraída textualmente de los autores mencionados, a excepción de las “observaciones”, que son propias de nuestra investigación. El guión (—) en las casillas representa la ausencia

³⁹ Es necesario recalcar que la *Iconografía. Antonio Estévez* de Balza es una publicación biográfica realizada en vida del compositor y que todos los textos posteriores a 1982 basaron casi toda su información sobre Estévez en el mencionado libro.

de datos en la fuente respecto de lo que indican las columnas de la poesía, fecha, instrumentación, formato u otros datos. La indicación s/f en los renglones significa que así aparece en la fuente bibliográfica, y el guión en la misma columna significa la ausencia por completo de tal aspecto.

El orden de las canciones presentado en los cuadros se corresponde con el orden de aparición de cada obra en el índice de nuestro *Cuaderno*, mientras que las referencias se exponen por orden según la fecha de publicación. Es preciso acotar que no se mencionan las diecisiete canciones del corpus en cada uno de los textos mencionados, por lo que no todos los cuadros incluyen a todas las referencias bibliográficas.

Antes de concluir esta revisión bibliográfica sobre las obras, presentaremos también las pocas referencias encontradas sobre dos canciones para voz y piano de Antonio Estévez (*Guitarrita* y *Noches de San Juan*) que no se incluyen en nuestro estudio filológico por no formar parte de lo que el Maestro concibió como la publicación integral de sus canciones.

1.3 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LAS CANCIONES PARA CANTO Y PIANO DE ANTONIO ESTÉVEZ

1.3.1 *Azul y verde*

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
HERNÁNDEZ, R. (1968)	—	—	Canto y piano	MS	—	—
BALZA, J. (1982)	Irma De Sola	1938	Voz y piano	—	—	—
LÓPEZ, H. (1987)	Irma De Sola	1938	Sin especificar	—	—	López no especifica a qué tipo de obra se refiere, pero presumimos que se trata de la obra para canto y piano.
SANGIORGI, F. (1993)	Irma De Sola	1938	Canto y piano	—	Ed. AE, 1986.	—
GUIDO, W (1998)	Irma De Sola	1938	Obra coral profana a capella.	—	—	No hemos podido encontrar esta versión para coro escrita por Estévez.
TORRES, E. (2016)	Irma De Sola	—	Voz y piano	Impreso	En: <i>Canciones populares venezolanas de compositores de la Escuela de Música José Ángel Lamas</i> , 1941.	Aunque se presume la existencia de dicha publicación no hemos podido encontrar dicha referencia, en su lugar hemos conseguido esta pieza en <i>Canciones infantiles de la Escuela Nacional de Música</i> (1941).

1.3.2 Los gallos

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
HERNÁNDEZ, R. (1968)	—	—	Canto y piano	MS	—	—
BALZA, J. (1982)	Fernando Paz Castillo	1938	Sin especificar	—	—	López no lo especifica, pero suponemos que se refiere a la obra para canto y piano.
LÓPEZ, H. (1987)	Fernando Paz Castillo	1938	Sin especificar	—	—	López no lo especifica, pero suponemos que se refiere a la obra para canto y piano.
SANGIORGI, F. (1993)	Fernando Paz Castillo	1938	Canto y piano	—	Edición Antonio Estévez, Caracas, 1986 (AE, 1986).	—
GUIDO, W (1998)	Fernando Paz Castillo	s/f	Voz y piano	—	Obra vocal, voz e instrumento. Editorial y fotograbado Sucre, Caracas, s.p.i (sin pie de imprenta). Esta obra figura en tercer lugar (p.17) en el álbum <i>Trece canciones venezolanas</i> , recopiladas y publicadas por Luisa M. de Lara con autorización de los autores. Arch. JAL.	Aunque Guido no lo especifica, se deduce que ambas fuentes son impresas.
GUIDO, W (1998)	Fernando Paz Castillo	1938	Obra coral profana a capella	—	—	Aunque Guido no especifica que sea una obra impresa, nos preguntamos si tendría relación con la edición de esta canción en <i>Antología de la música coral venezolana</i> (1996). En la antología, dicha partitura no es coral sino una canción.
TORRES, E. (2016)	Fernando Paz Castillo	—	Coro de voces blancas	Impreso	En: <i>Canciones populares venezolanas de compositores de la Escuela de Música José Ángel Lamas</i> , 1941.	Aunque se presume la presencia de dicha publicación, no hemos podido encontrar la referencia de este autor; en su lugar hemos conseguido esta pieza en <i>Canciones infantiles de la Escuela Nacional de Música</i> (1941).
TORRES, E. (2016)	Fernando Paz Castillo	—	Coro de voces blancas.	Impreso	<i>Antología de la música coral venezolana, Lagoven</i> , 1996.	La canción en la publicación mencionada no es para coro sino para voz y piano.

1.3.3 Fresas maduras

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
BALZA, J. (1982)	Julio Morales Lara	1938	Canto y piano	—	Pregón.	—
LÓPEZ, H. (1987)	Julio Morales Lara	1938	Sin especificar	—	—	López no lo especifica, pero suponemos que se refiere a la obra para canto y piano.
SANGIORGI, F. (1993)	Julio Morales Lara	1938	—	—	Pregón. Ed. AE, 1986.	—
GUIDO, W (1998)	Julio Morales Lara	1938	Obra coral profana a capella.	—	—	Aunque Guido no especifica que sea una obra impresa, nos preguntamos si tendría relación con la edición de esta canción en <i>Antología de la música coral venezolana</i> (1996). En la antología, dicha partitura no es coral sino una canción.
TORRES, E. (2016)	Julio Morales Lara	—	Coro de voces blancas	Impreso	En: <i>Canciones populares venezolanas de Compositores de la Escuela de Música José Ángel Lamas</i> , 1941.	Aunque se presume la presencia de dicha publicación, no hemos podido encontrar la referencia de esta obra para coro, en su lugar la hemos conseguido en <i>Canciones infantiles de la Escuela Nacional de Música</i> (1941).
TORRES, E. (2016)	Julio Morales Lara	—	Coro de voces blancas.	Impreso	<i>Antología de la música coral venezolana, Lagoven</i> , 1996.	La canción en la publicación mencionada no es para coro sino para voz y piano.

1.3.4 Primeros pasitos

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
SANGIORGI, F. (1993)	Ana Teresa Hernández	s/f	Canto y piano	—	A mi hija María Victoria. Ed. AE, 1986.	—
RODRÍGUEZ, R. (2008)	Ana Teresa Hernández	s/f	Canto y piano	—	Edición Caracas, 1986. Canción infantil dedicada a la hija del compositor María Victoria. Escrita en lenguaje claro y sencillo. Parte del piano de fácil ejecución.	—
TORRES, E. (2016)	Ana Teresa Hernández	—	Melodía con cifrado	Impreso	Canción infantil. En: <i>Mis canciones escolares</i> , Caracas: Ministerio de Educación, 1975.	Torres se refiere a esta canción como <i>Pasos</i> . Incluimos dicha referencia por estar posiblemente vinculada a la canción <i>Primeros pasitos</i> de Estévez.

1.3.5 En el campo

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
SANGIORGI, F. (1993)	Ana Teresa Hernández		Canto y piano	—	Ed. AE, 1986.	—
RODRÍGUEZ, R. (2008)	—	s/f	Canto y piano	—	Edición autorizada por el autor, Caracas, 1986. Parte del piano de fácil ejecución. Uso de un pedal armónico.	—

1.3.6 Nana del llanto

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
LÓPEZ, H. (1987)	Antonio Aparicio	1956	Sin especificar	—	—	López no lo especifica, pero asumimos que se refiere a la obra para canto y piano.
SANGIORGI, F. (1993)	Antonio Aparicio	1956	Canto y piano	—	Ed. AE, 1986.	—
GUIDO, W (1998)	Antonio Aparicio	1956	Obra vocal, voz e instrumento	—	—	Guido se refiere a esta canción como <i>Nana del llano</i> . Lo consideramos un error de transcripción y que se trata de <i>Nana del llanto</i> , canción para voz y piano.
RODRÍGUEZ, R. (2008)	—	—	Canto y piano	—	Edición autorizada por el autor, Caracas, 1986. Canto de arrullo, aire andante lento con uso constante de contratiempos.	—
TORRES, E. (2016)	Antonio Aparicio		Voz y piano	Fotocopia	—	Torres no especifica si se trata de fotocopia de manuscrito o de edición impresa.

1.3.7 Arrunango

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
HERNÁNDEZ, R. (1968)	—	—	Canto y piano	MS	—	—
BALZA, J. (1982)	Héctor Guillermo Villalobos	—	Canción	—	Canción ancestral. Originalmente concebida para coro (1955) y arregladas posteriormente para voz y piano.	—
LÓPEZ, H. (1987)	Héctor Guillermo Villalobos	1955	Para coro	—	Canción ancestral. Posteriormente las arreglará para voz y piano.	—
SANGIORGI, F. (1993)	Héctor Guillermo Villalobos	1954	Coro/canto y piano	—	Canción de Cuna Indígena (A mí esposa Flor). Original para coro premio oficial de música vocal 1954 ⁴⁰ . Versión para coro Ed. FUNVES, 1984. Posteriormente el autor realizó una versión para canto y piano. Ed. AE, 1986.	Sangiorgi se refiere a la canción en ambas versiones. Aunque no lo especifica, se deduce que la fuente de la versión para coro es impresa.
GUIDO, W (1998)	Héctor Guillermo Villalobos	—	Obra coral profana a capella. Canción coral	—	Canción de cuna indígena. Ed. ILVES, Caracas 1984.	—
GUIDO, W (1998)	Héctor Guillermo Villalobos	—	Voz y piano	—	Canción ancestral.	—
RODRÍGUEZ, R. (2008)	—	s/f	Piano	—	—	—
RODRÍGUEZ, R. (2008)	—	1954	Coro mixto	—	—	—
RODRÍGUEZ, R. (2008)	Héctor G. Villalobos	—	Voz y piano	Fotocopia	Canción de cuna indígena.	Torres no especifica si se trata de fotocopia de manuscrito o de edición impresa.

⁴⁰ Para ese momento solo existían el Premio Nacional de Música y el Premio Municipal para obra coral otorgado por el antiguo Concejo Municipal de Caracas, por lo que consideramos que la designación del premio en esta referencia es equivocada.

1.3.8 El ordeñador

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
HERNÁNDEZ, R. (1968)	—	—	Canto y piano	MS	—	—
BALZA, J. (1982)	—	Canción	Voz y piano	—	Canción ancestral. Originalmente concebida para coro (1955) y arregladas posteriormente para voz y piano.	A pesar de lo que dice Balza, no encontramos rastro alguno de una versión para coro de esta obra, al menos no con ese nombre. Nos preguntamos si no se refiere en realidad a la canción <i>Tonada Llanera</i> de Estévez para coro de voces mixtas.
LÓPEZ, H. (1987)	—	1955	Para coro	—	Canción ancestral. Posteriormente las arreglará para voz y piano.	—
SANGIORGI, F. (1993)	—	1955 ?	Canto y piano	—	Ed. AE, 1986.	La interrogación junto a la fecha es textual de Sangiorgi.
GUIDO, W (1998)	—	1955	Obra coral profana a capella	—	—	No hemos podido encontrar esta versión a la que se refiere Guido. Consideramos que debe tratarse de la canción <i>Tonada Llanera</i> de Estévez para coro de voces mixtas.
GUIDO, W (1998)	—	s/f	Voz y piano	—	Canción ancestral.	—
TORRES, E. (2016)	Poesía popular	—	Voz y piano	Manuscrito	Tonada Llanera.	En el catálogo citado, <i>El ordeñador</i> se describe como tonada llanera. Consideramos esto una posible confusión, dado que <i>Tonada Llanera</i> es una obra diferente para coro del mismo compositor.

1.3.9 Habladurías

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
BALZA, J. (1982)	Manuel Rodríguez Cárdenas	—	Canción	—	Canción ancestral. Originalmente concebida para coro (1955) y arregladas posteriormente para voz y piano.	—
LÓPEZ, H. (1987)	Manuel Rodríguez Cárdenas	1955	Para coro	—	Canción ancestral. Posteriormente las arreglará para voz y piano.	—
SANGIORGI, F. (1993)	Manuel Rodríguez Cárdenas	1954	Coro/canto y piano	—	Fulía. Original para coro premio oficial de música vocal 1954. Versión para coro Ed. FUNVES, 1984. Posteriormente el autor realizó una versión para canto y piano. Ed. AE, 1986.	Sangiorgi se refiere a la canción en ambas versiones. Aunque no lo especifica, se deduce que la fuente de la versión para coro es impresa.
GUIDO, W (1998)	Manuel Rodríguez Cárdenas	—	Obra coral profana a capella. Canción coral	—	Ed. ILVES, Caracas 1984.	—
GUIDO, W (1998)	Manuel Rodríguez Cárdenas	—	Voz y piano	—	Canción ancestral.	—
TORRES, E. (2016)	Manuel Rodríguez	—	Voz y piano	Manuscrito	Fulía.	—
TORRES, E. (2016)	Manuel Rodríguez	—	Coro	Impreso	<i>Canciones Corales de Antonio Estévez</i> , Fundación Sojo, 1984.	—

1.3.10 *El jazminero estrellado*

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
HERNÁNDEZ, R. (1968)			Canto y piano	MS	(orquestrada)	—
BALZA, J. (1982)	Jacinto Fombona Pachano	1938	Voz y piano	—	Tres años después hará una versión para voz y orquesta.	—
LÓPEZ, H. (1987)	Jacinto Fombona Pachano	1938	Sin especificar	—	—	López no lo especifica, pero suponemos que se refiere a la obra para canto y piano.
SANGIORGI, F. (1993)	Jacinto Fombona Pachano	1938	Canto y piano	—	Ed. AE, 1986. El autor realizó una versión para orquesta en 1941.	—
GUIDO, W (1998)	Jacinto Fombona Pachano	1938	Voz y piano	MS (a tinta)	Obra vocal: voz e instrumento, tex "Virajes", poema de Jacinto Fombona Pachano,1932. A Evencio Castellanos. Archivo J.A.L.	Este es el único manuscrito que encontramos sobre las canciones objeto de nuestro estudio, una copia manuscrita por T. Pezzuti en papel comercial de la casa editorial G. Schirmer. Está disponible en la Biblioteca Nacional y también se puede leer en la <i>Iconografía Antonio Estévez</i> de José Balza.
GUIDO, W (1998)	Jacinto Fombona Pachano	1938	Obra coral profana a capella	—	—	No hemos encontrado dicha fuente.
GUIDO, W (1998)	—	1941	Arreglos: orquesta	MS	Fa M, Caracas, 1941. Archivo J.A.L.	—
TORRES, E. (2016)	Jacinto Fombona Pachano	—	Voz y piano	Manuscrito	Dedicatoria: A mio "carissimo" (amigo) Evencio Castellanos.	—

1.3.11 *La renuncia*

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
HERNÁNDEZ, R. (1968)	—	—	Canto y piano	MS	(orquestrada).	—
LÓPEZ, H. (1987)	Andrés Eloy Blanco	1957	Canto y piano	—	Posteriormente orquestrada.	—
SANGIORGI, F. (1993)	Andrés Eloy Blanco	1957	Canto y piano	—	A Fedora Alemán. Ed. AE, 1986. El autor realizó luego una versión orquestal.	—
GUIDO, W (1998)	Andrés Eloy Blanco	1957	Obra vocal, voz e instrumento	—	—	—
GUIDO, W (1998)	Andrés Eloy Blanco	s/f	Arreglos: orquesta	—	—	—

1.3.12 *¡Qué pena me da mirarte!*

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
LÓPEZ, H. (1987)	Manuel Felipe Rugeles	1957	Canto y piano	—	—	—
SANGIORGI, F. (1993)	Manuel Felipe Rugeles	1957	Barítono y piano	—	A Morella Muñoz. Ed. AE, 1986.	—
GUIDO, W (1998)	Manuel Felipe Rugeles	1957	Obra vocal, voz e instrumento	—	—	—
TORRES, E. (2016)	Manuel Felipe Rugeles	—	Voz y piano	Manuscrito	Canciones ancestrales, 1961. Dedicadas con especial cariño a Morella Muñoz [A Inocente Carreño].	Torres se refiere a la canción en plural como “canciones”.

1.3.13 *Polo doliente*

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
HERNÁNDEZ, R. (1968)	—	—	Canto y piano	MS	—	—
LÓPEZ, H. (1987)	Aquiles Nazoa	1957	Canto y piano	—	Orquestada luego.	—
SANGIORGI, F. (1993)	Aquiles Nazoa	1957	Canto y piano	—	A Inocente Carreño. Ed. AE, 1986. El autor realizó posteriormente una versión orquestal.	—
GUIDO, W (1998)	Aquiles Nazoa	1957	Obra vocal, voz e instrumento	—	—	—
GUIDO, W (1998)	Aquiles Nazoa	s/f	Arreglos: orquesta	—	—	—

1.3.14 *Canciones otoñales* (Sobre poemas de Juan Ramón Jiménez). Música: Antonio Estévez (s/f). Ed. Antonio Estévez: *Todas las rosas blancas / Te deshojé como una rosa / Limpio iré a ti / Aquella tarde*.

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
BALZA, J. (1982)	Juan Ramón Jiménez	1956	Canciones	—	Compone dos <i>Canciones otoñales</i> . Surgieron como piezas para voz y piano, pero no tardaría en hacer la transcripción para voz y orquesta.	La referencia de Balza solo incluye dos de cuatro <i>Canciones otoñales</i> que posee nuestra fuente y no especifica cuáles.
LÓPEZ, H. (1987)	Juan Ramón Jiménez.	1956	Canciones	—	Viaja a París; allí compone tres <i>Canciones otoñales</i> sobre texto de Juan Ramón Jiménez.	La referencia de López solo incluye tres de cuatro <i>Canciones otoñales</i> que posee nuestra fuente y no especifica cuáles.
SANGIORGI, F. (1993)	Juan Ramón Jiménez	1956	Canto y piano	—	Compuestas en París. Premio oficial de música vocal, 1957. Ed. AE, 1986. I. <i>Todas las rosas blancas</i> II. <i>Te deshojé como una rosa</i> . III. <i>Limpio iré a ti</i> . IV <i>Aquella tarde</i> .	—
GUIDO, W (1998)	Juan Ramón Jiménez	1956	Obra vocal, voz e instrumento.	—	Tres <i>Canciones otoñales</i> .	La referencia de Guido solo incluye tres de cuatro <i>Canciones otoñales</i> que posee nuestra fuente y no especifica cuáles.
TORRES, E. (2016)	Juan Ramón Jiménez	—	Voz y piano	Manuscrito	<i>Canciones otoñales</i> .	Únicamente tres de las canciones: <i>Te deshojé como una rosa</i> , <i>Limpio iré a ti</i> y <i>Aquella tarde</i> .

Aunque las siguientes referencias de canciones no fueron incluidas en la edición autorizada del Maestro, es importante señalar la existencia de *Guitarrita* y *Noches de San Juan* de los siguientes autores:

1.3.15 *Guitarrita*

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
GUIDO, W (1998)	—	Caracas 1952	Voz y piano	MS	—	Esta es la única referencia sobre esta canción. Asumiendo que la información en este texto sea correcta, de todo el repertorio que forma parte de las canciones de Estévez presumimos que es una partitura extraviada o descartada por el propio compositor.

1.3.16 *Noches de San Juan*

REFERENCIAS	POESÍA	FECHA	PLANTILLA	FORMATO	OTROS DATOS	OBSERVACIONES
LÓPEZ, H. (1987)	Julio Morales Lara	1957	Canto y piano	—	—	No sabemos cuál fue la fuente de referencia para que López la incluyera en su cronología sobre Antonio Estévez, pues no forma parte de la integral de sus canciones en nuestra fuente principal.
GUIDO, W (1998)	Julio Morales Lara	1957	Obra vocal, voz e instrumento.	—	—	Sin más datos que los proporcionados, tampoco señala el formato y el paradero de la partitura.
TORRES, E. (2016)	Julio Morales Lara	—	Voz y piano	—	—	Según testimonio del maestro Claudio Muskus, esta canción fue estrenada por Muñoz. La referencia sobre esta obra en el archivo de la cantante es una fuente manuscrita, y aunque nunca tuvimos acceso a dicho archivo en la Fundación de la mezzosoprano, sí conseguimos del maestro Muskus una partitura transcrita en un programa computarizado y editada informalmente. La partitura no proporciona dato alguno sobre su editor.

1.4 CORPUS DE OBRAS

A continuación, presentamos en detalle toda la información que ofrece el *Cuaderno* sobre las 17 canciones. Nótese que ninguna canción posee lugar ni fecha de composición. En tal sentido, Estévez ha querido que consideremos solo la fecha de su edición autorizada, todas del año 1986.

ANTONIO ESTÉVEZ. CANCIONES PARA CANTO Y PIANO Ed. A.E. 1986.				
Nº	TÍTULO	DEDICATORIA	POESÍA	PP.
I	<i>Azul y Verde</i>	—	Irma De Sola	1-2
II	<i>Los Gallos</i>	—	Fernando Paz Castillo	3-4
III	<i>Fresas Maduritas (Pregón)</i>	—	Morales Lara	5-9
IV	<i>Primeros Pasitos</i>	A mi hija María Victoria	Ana Teresa Hernández	10-11
V	<i>En el Campo</i>	—	Ana T. Hernández	12-13
VI	<i>Nana del Llanto</i>	—	Antonio Aparicio	14-16
VII	<i>Arrunango (Canción de Cuna Indígena)</i>	A mi esposa Flor	Héctor G. Villalobos	17-19
VIII	<i>El Ordeñador</i>	—	Popular	20-24
IX	<i>Habladuras (Fulía)</i>	—	Manuel Rodríguez Cárdenas	25-36
X	<i>El Jazminero Estrellado</i>	A Evencio Castellanos	J. Fombona P	37-40
XI	<i>La Renuncia</i>	A Fedora Alemán	Andrés Eloy Blanco	41-48
XII	<i>¡Qué pena me da mirarte!</i>	A Morella Muñoz	Manuel F. Rugeles	49-54
XIII	<i>Polo doliente</i>	A Inocente Carreño	Aquiles Nazoa	55-64
CANCIONES OTOÑALES:				
XIV	<i>Todas las rosas blancas</i>	—	Juan Ramón Jiménez	65-68
XV	<i>Te deshojé como una rosa</i>	—	Juan Ramón Jiménez	69-70
XVI	<i>Limpio iré a ti</i>	—	Juan Ramón Jiménez	71-72
XVII	<i>Aquella tarde</i>	—	Juan Ramón Jiménez	73-76

1.5 BÚSQUEDA Y LOCALIZACIÓN DE FUENTES

1.5.1 Fuentes musicales

La fase de búsqueda y localización de todas las partituras adicionales que nos fue posible ubicar para determinar una selección de fuentes, comprendió la exploración en archivos públicos y privados que, tentativamente, pudieran conservar material de nuestro interés. Inicialmente, tratamos de contactar a María Victoria Estévez —hija del compositor— para acudir a los archivos personales que pudieran tener fuentes autógrafas (o de cualquier índole) del Maestro, sin recibir la menor atención a nuestras solicitudes. También quisimos acceder al archivo de la Fundación Morella Muñoz, presidida por Gunilla Álvarez, donde se resguardan algunas fuentes manuscritas del autor⁴¹ según un catálogo publicado en 2016⁴², pero, ni en dos años de insistencia obtuvimos respuesta. De igual forma, nos acercamos a músicos que tuvieron una relación profesional cercana al compositor, no obteniendo de ellos mayor atención o colaboración. Esta falta de disposición, aunada a las dificultades para localizar fuentes adicionales de la música que nos ocupa resulta lamentable, pues no se trata de textos antiguos, sino de partituras cuyo contexto y memoria son aún recientes. Así, vemos con preocupación que, en una época donde la tecnología está al servicio del avance del conocimiento y la conservación de documentos, nunca ha sido tan difícil rendir cuenta de la obra de un autor tan representativo e importante.

En nuestra aspiración por localizar fuentes fiables con las cuales contrastar el material del *Cuaderno*, acudimos también a los archivos de otros intérpretes y músicos profesionales cercanos a Antonio Estévez, así como a instituciones con las que el Maestro tuvo estrecha relación (por ejemplo, el Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela). De estas consultas obtuvimos la valiosa colaboración del maestro Claudio Muskus (barítono) y de Flor Martínez, quien nos ofreció su testimonio sobre su participación como calígrafo en la edición autorizada de 1986.

⁴¹ En la documentación sobre la carrera de la cantante, se evidencia su estrecha relación musical con Estévez, quien incluso le dedicó la canción *¡Qué pena me da mirarte!*, pieza integrante del *Cuaderno*.

⁴² Se alude aquí al artículo titulado “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”, de Eleazar Torres publicado en el N° 19 de la revista digital *Carohana* de mayo de 2016.

Igualmente, recibimos la ayuda del maestro Raúl López, actual director del Orfeón Universitario, que nos permitió revisar los archivos de dicha institución musical y nos facilitó los manuscritos de dos canciones de Estévez que originalmente escribió para coro. Al mismo tiempo, nuestra búsqueda nos impulsó a revisar exhaustivamente las distintas bibliografías que tratan sobre el maestro Estévez y su música, así como también entrevistas en programas de radio y televisión disponibles en línea⁴³; todo ello con el objetivo de obtener información más completa sobre este repertorio.

Es necesario aclarar que, en todo este proceso, no pudimos encontrar mayor evidencia sobre partituras autógrafas o anteriores a nuestra fuente principal de 1986; en su lugar, pudimos encontrar la canción *Noches de San Juan* (con poesía de Julio Morales Lara) que no hemos incluido en nuestro trabajo por no formar parte del corpus reunido en el *Cuaderno*. La partitura, editada con un programa informático de fecha muy posterior a 1986, nos fue suministrada por el maestro Muskus, pero desconocemos tanto su origen como su criterio de edición. Como puede verse, todos los entrevistados ignoran la razón por la cual *Noches de San Juan* ha sido excluida de dicho corpus siendo que, y tal como lo hemos deducido, la intención de Estévez fue reunir en una sola edición la integral de sus canciones.

Dicho todo lo anterior, nos concentramos en el estudio del material seleccionado, el cual posee un valor histórico y cultural no reconocido hasta este momento, pues considerando las ediciones de 1986 como una copia fiel de los manuscritos, estas partituras representarían la mejor evidencia que exista sobre los autógrafos de Estévez. Por ende, y a pesar de las discordancias, omisiones y demás fallas que presentan las partituras de este *Cuaderno*, nuestra investigación se basó en dicho material, estableciéndolo como fuente principal. En tal sentido, Grier define la importancia de un trabajo editorial musical, afirmando que “(...) en las fases de localización, descripción y transcripción de las fuentes, los editores dan forma a sus textos. No necesitan embarcarse en tareas especializadas, como la búsqueda de fuentes desconocidas previamente [...] La tarea principal es fijar el texto” (2008: 59). Entonces, a falta de autógrafos, y por declaración explícita del compositor, establecemos el *Cuaderno: Canciones para canto y piano de Antonio Estévez* como la fuente principal.

⁴³ Mucho del material audiovisual aparentemente disponible en el archivo José Ángel Lamas de la Biblioteca Nacional no lo está realmente, porque se encuentra en cintas magnetofónicas que dicha institución no puede reproducir para su debida revisión.

En la presente investigación, nuestro objeto de estudio se fundamenta en la necesidad de establecer críticamente un mejor texto musical, en vista de que el trabajo editorial realizado en 1986 deja tanto que desear para cantantes y pianistas por igual, puesto que las inconsistencias musicales y las características de la edición, en general, dificultan la lectura del texto y su comprensión. Inicialmente, podríamos deducir que la edición de *17 canciones* en una misma partitura responde a la necesidad de reunir las a todas en una misma publicación donde el cantante pudiera tener acceso a todo el repertorio de este género.

A continuación, presentamos un arqueo de todas las fuentes musicales adicionales encontradas sobre las canciones objeto de nuestro estudio que pudieran servirnos como fuentes de control para contrastar con nuestra fuente principal: datos referentes a la plantilla, formato, editorial, ubicación, paginación, autores de las poesías y las fechas de edición. Lo encontrado para nuestro cotejo solo incluye partituras sobre siete canciones:

TÍTULO	POESÍA	PLANTILLA	FORMATO	EDITORIAL	AÑO	UBICACIÓN	PP.
<i>Azul y verde</i>	Irma De Sola	Voz y piano	Impreso	Ministerio de Educación Nacional	1941	Archivo J.A.L.	4-5
<i>Los gallos</i>	Fernando Paz Castillo	Voz y piano	Impreso	Fundación Trabajadores de Lagoven	1996	Archivo personal Raúl López	181-184
<i>Los gallos</i>	Fernando Paz Castillo	Voz y piano	Impreso	Editorial Sucre	1960/1969	Archivo J.A.L.	17
<i>Fresas maduras</i>	Morales Lara	Voz y piano	Impreso	Ministerio de Educación Nacional	1941	Archivo J.A.L.	22-25
<i>Fresas maduras</i>	Julio Morales Lara	Voz y piano	Impreso	Fundación Trabajadores de Lagoven	1996	Archivo personal Raúl López	157-163
<i>Arrunango</i> ⁴⁴ (Canción de cuna indígena)	Héctor G. Villalobos	Canción coral	Impreso	ILVES	1984	CEDIAM	1-2
<i>Arrunango</i> (Canción de cuna indígena)	Héctor G. Villalobos	Canción coral	Impreso	FUNVES	1993	CEDIAM	10-11
<i>Arrunango</i> (Canción de cuna indígena) ⁴⁵	Héctor Guillermo Villalobos	Canción coral	Impreso	Fundación compañía nacional de música	2017	CEDIAM	48-50
<i>Arrunango</i> (Canción de cuna indígena)	Héctor G. Villalobos	Canción coral	Archivo digital de Manuscrito	—	—	Archivo personal Raúl López	3 folios

⁴⁴ En el índice de la publicación se lee 1954 junto al título de la canción, para referirse al año de composición.

⁴⁵ Una de tres canciones para coro mixto que fueron premio oficial de música vocal en el año 1953. Inconsistente esto con la información sobre la fecha en otras fuentes, por ejemplo, de la partitura manuscrita por Antonio Estévez que dice ser del año 1954.

<i>Habladorías</i> ⁴⁶	Manuel Rodríguez Cárdenas	Canción coral	Impreso	ILVES	1984	CEDIAM	9-34
<i>Habladorías</i>	Manuel Rodríguez Cárdenas	Canción coral	Impreso	FUNVES	1993	CEDIAM	18-43
<i>Habladorías</i> ⁴⁷	Manuel Rodríguez Cárdenas	Canción coral	Impreso	Fundación compañía nacional de música	2017	CEDIAM	55-77
<i>Habladorías</i>	Manuel Rodríguez Cárdenas	Canción coral	Archivo digital de Manuscrito	—	—	Archivo personal Raúl López	8 folios
<i>El jazminero estrellado</i> ⁴⁸	Jacinto Fombona P.	Voz y piano	Manuscrito	G. Schirmer / T. Pezzuti	—	Archivo JAL	7 folios ⁴⁹
<i>¡Qué pena me da mirarte!</i> ⁵⁰	Manuel Felipe Rugeles	Voz y piano	Impresión ⁵¹	Gobernación del estado Táchira	1979	Archivo personal José Rafael Maldonado ⁵²	6 folios

⁴⁶ En el índice de la publicación se lee 1954 junto al título de la canción, para referirse al año de composición.

⁴⁷ Una de tres canciones para coro mixto que fueron premio oficial de música vocal en el año 1953. Inconsistente esto con la información sobre la fecha en otras fuentes, por ejemplo, de la partitura manuscrita por Antonio Estévez que dice ser del año 1954.

⁴⁸ Dedicada a Evencio Castellanos.

⁴⁹ Fuente manuscrita transcrita por Tiero Pezzuti en papel comercial de la casa editorial G. Schirmer.

⁵⁰ Ha sido incluido en este último renglón el muy reciente hallazgo de otra fuente musical: una impresión de *Qué pena me da mirarte* en una publicación llamada *Rugeles. Esta es la tierra del amor sencillo*. Un homenaje a Manuel Felipe Rugeles (el autor de la poesía de dicha canción), editada por la Gobernación del estado Táchira en el año 1979. En dicho libro, la partitura es un facsímil por cuanto se observa claramente que es la reproducción de un manuscrito para canto y piano (la primera que obtenemos con dichas características).

⁵¹ Es un formato impreso por tratarse de una publicación formal, pero es la reproducción de un manuscrito y no una edición de la partitura propiamente. Asimismo lo afirma José Rafael Maldonado en su libro *La Música Coral en Venezuela. El repertorio Madrigalístico en la Escuela de Santa Capilla (1924-1966)* cuando, citando la publicación, explica que “otro elemento valioso contenido en esta edición es una serie de obras para canto y piano, de no muy fácil acceso, algunas editadas y otras facsimilares de los siguientes compositores: Isabel Aretz, Primo Casale, Antonio Estévez” (Maldonado, 2021: 147).

⁵² Es necesario aclarar que dicha partitura no ha participado del proceso de nuestro trabajo, pues la hallamos mucho después de finalizada la investigación. No obstante, la fuente relativa a esta canción nos brinda la posibilidad de expandir a futuro la presente investigación. Dicha partitura la ponemos a disposición de los interesados en los Anexos I.

Aunque la información de todas las fuentes bibliográficas revisadas constituyó nuestro punto de partida para hallar más ediciones o manuscritos de estas canciones, nuestro arqueo de fuentes nos permite apreciar que solo encontramos una pequeña muestra de partituras adicionales a nuestra fuente principal. Según se observa, todas las aparentes posibilidades de hallazgos sobre partituras manuscritas que nos ofrecen los distintos catálogos de los textos se redujeron a: *Azul y verde*, *Los gallos y Fresas maduras* (1938), un apógrafo de *El jazminero estrellado*; finalmente, manuscritos, ediciones y reediciones de *Arrunango* y *Habladuras* en su versión para coro.

Algunas de las partituras adicionales encontradas son copia fiel de la versión autorizada, repitiendo así errores que tendrán corrección en nuestra edición. Además de nuestra fuente autorizada y lo anteriormente expuesto, no encontramos otros manuscritos autógrafos o apógrafos sobre estas mismas piezas. De esta manera, se reafirman los criterios para la selección del *Cuaderno* como fuente principal a estudiar y solo una partitura adicional de control, *El jazminero estrellado*, copia manuscrita por T. Pezzuti, que nos servirá de apoyo para el examen crítico de nuestra fuente y la consecuente fijación del texto.

1.5.2 Fuentes literarias

A continuación, presentamos las fuentes de los poemas originales que inspiraron a Antonio Estévez para sus canciones. La lista de estas referencias encontradas incluye diez poetas y doce canciones, faltando los poemas *Fresas maduras* de Julio Morales Lara, *Nana del llanto* de Antonio Aparicio, el poema popular *El ordeñador*, *Todas las rosas blancas* y *Aquella tarde*, estas dos últimas de Juan Ramón Jiménez, autor del que, extrañamente, no pudimos hallar los cuatro poemas que dan nombre a las *Canciones otoñales*, a pesar de que consultamos varias fuentes que reúnen toda su obra poética, como es el caso de las *Obras Completas* de Editorial Aguilar (1959). Incluso, revisamos a fondo todos los poemas que incluyeran la temática de ambas canciones, contemplando la posibilidad de que pudiera tratarse de textos cuyos títulos hubieran sido cambiados por Antonio Estévez; sin embargo, nuestra búsqueda resultó infructuosa.

En el mismo orden de aparición de las canciones en el *Cuaderno*, las referencias obtenidas de las obras poéticas son las siguientes:

1. *Azul y verde*, poema de Irma De Sola en *Balbuceos. Poemas* (De Sola, 1938).
2. *Los gallos*, poema de Fernando Paz Castillo en *Poesía* (Paz Castillo, s/f).
3. *Pasitos*⁵³ y *En el campo*, poemas de Ana Teresa Hernández en *Aldea de la infancia* (Hernández, 1976).
4. *Arrunango (Canción de cuna indígena)*, poema de Héctor Guillermo Villalobos en *Obra poética de Héctor Guillermo Villalobos* (Villalobos, 1988).
5. *Habladurías*, poema de Manuel Rodríguez Cárdenas en *Tambor. Poemas para negros y mulatos* (Cárdenas, 1972).
6. *El jazminero estrellado*, poema de Jacinto Fombona Pachano en *Poesías* (Pachano, 1964).
7. *La renuncia*, poema de Andrés Eloy Blanco en *Poesía de tierras que me oyeron a Baedeker 2000*. (Blanco, 1980).
8. *Qué pena me da mirarte*, poema de Manuel Felipe Rugeles en *Obra poética* (Rugeles, 2009).
9. *Polo doliente (A Antonio Estévez)*⁵⁴, poema de Aquiles Nazoa en *Poemas populares. Antología* (Nazoa, 1995).
10. *Te deshojé como una rosa y Limpio iré a ti*, de las canciones II y III del *Cuaderno*, poemas de Juan Ramón Jiménez en *Libros de poesía* (Jiménez, 1959).

⁵³ En esta fuente literaria, el poema correspondiente a la canción *Primeros pasitos* lleva por título *Pasitos*.

⁵⁴ Como lo demuestra dicha publicación, *Polo doliente* es un poema originalmente dedicado a Antonio Estévez, el único que hemos podido encontrar con dichas características.

En el mismo orden de las canciones del *Cuaderno*, presentamos a continuación las letras originales y los poemas en las canciones de Antonio Estévez⁵⁵.

1.5.2.1 Irma De Sola Ricardo (1916 – 1991)

Azul y verde

Quisiera hacerme un traje azul:
con el color del cielo, del mar,
y del Ávila azul.

Y un traje verde:
con el color de la montaña, de los árboles,
y de las aguas verdes.

¡Qué lindo me quedaría
mi traje azul
y mi traje verde!

Y si me los pusiera juntos
no habría en el mundo
traje más bello
que el traje mío,
con su color impreciso
como el paisaje que los pinta:
de azul y verde.

Azul y verde

Quisiera hacerme un traje azul,
con el color del cielo,
con el color del mar.

Quisiera hacerme un traje verde
con el color de la montaña
y de las aguas verdes.

¡Sería muy hermoso mi traje azul y verde!

1.5.2.2 Fernando Paz Castillo (1893 – 1981)

Los gallos

Un gallo canta, otro le responde y otro y otro
y la canción se aleja hasta perderse
en el silencio inmenso de la noche negra.
La cadena es tan larga.
Se diría que cantan con los gallos las estrellas.

Los gallos

Un gallo canta, otro le responde y otro y otro,
y la canción se aleja hasta perderse
en el silencio inmenso de la noche negra.
La cadena es tan larga...
Se diría que cantan con los gallos las estrellas.

⁵⁵ Se omiten aquí las poesías de las canciones cuyas fuentes originales no encontramos: *Fresas maduras*, *Nana del llanto*, *El ordeñador*, *Todas las rosas blancas* y *Aquella tarde*.

1.5.2.3 Ana Teresa Hernández (1929 – 2005)

*Pasitos*⁵⁶

Primeros pasitos que dieron tus pies,
cortitos pasitos de mi pequeñín.
Uno, dos, tres... Así, despacito
caminarás bien.

En el campo

Flautita mágica del río:
Acompáñame a cantar.

Brisita danzarina:
Enséñame a bailar.

Primeros pasitos (A mi hija María Victoria)

Primeros pasitos que dieron tus pies,
cortitos pasitos de mi pequeñín.
Uno, dos, tres... Uno, dos, tres.
Así, despacito caminarás muy bien,
Así, despacito caminarás muy bien.

En el campo

Flautita mágica del río, flautita mágica del río
acompañame a cantar, acompañame a cantar.

Brisita, brisita danzarina. Brisita, brisita danzarina.
Enséñame a bailar, enséñame a bailar

Ah... ah.... ah...

1.5.2.4 Héctor Guillermo Villalobos (1911 – 1986)

Arrunango

(Canción de cuna)

Arrunango... Arrunango...
Así dice la madre cantando.
La palabra de música tiene un sabor indígena
de guarura, de agua, de jagüey y de pájaro.

El niño es un ovillo de lana candorosa.
La canción es la rueca que lo hila en la noche.

Arrunango... Arrunango...

Arrunango

(Canción de cuna indígena) (A mi esposa Flor)

Arrunango... Arrunango...
Así dice la madre cantando.
la palabra de música tiene un sabor indígena
de guarura, de agua de jagüey y de pájaros.

El niño es un ovillo de lana candorosa.
La canción es la rueca que lo hila en la noche.

Arrunango... Arrunango...

⁵⁶ Aunque el título de esta poesía no es *Primeros pasitos* (como el nombre de la canción) el contenido de sus versos sí se corresponde con la letra de la canción de Antonio Estévez.

Nadie sabe qué dice la palabra del canto.
Una lengua de madre
la inventó para el sueño de su niño cobrizo
en la noche remota de la luna y del agua.

Ahora todas las madres la tienen en la boca,
tierna, inocente, extraña, balbuceante y sabrosa.

Con ella duerme el hijo, al vaivén de su música.
La casa fiel recoge sus ruidos familiares,
y el hombre que regresa de la calle de todos
siente un mundo que es suyo dentro del cuarto tibio:
un mundo pequeñito, lleno de amor, de olvido,
donde una voz de madre que canta una palabra
le ofrece el fruto dulce del sueño de su niño.

Arrunango... Arrunango...
Paz. Caricia. Inocencia. Protección. Nido. Sueño.
¿No es eso lo que dice la voz que está cantando?

Julio, 1937

Que mi niño se duerme sigiloso en la sombra
viene a tientas en el sueño.

Arrunango... Arrunango...

1.5.2.5 Manuel Rodríguez Cárdenas (1912 – 1991)

Habladorías

Dicen que hay una tierra para los negros
donde es dulce y sabrosa la melaúra.

¡Bámonó pa allá!

Dicen que hay una sierra de pan tostao
donde el máis que se siembre nace cargao.

¡Bámonó pa allá!

Dicen de un cielo verde con santos negros
donde el cura no roba ni pide ná.

¡Bámonó pa allá!

Habladorías (Fulía)

Dicen que hay una tierra para los negros
Donde dulce y sabrosa la melaúra. ¡Sí!

Bamonó pa'allá, amonó, Bamonó pa'allá, amonó,
Bamonó pa'allá, amonó,

Dicen que hay una sierra de pan tostao
donde el "mai" que se siembra nace cargao.

Dicen de un cielo verde con santos negros
donde el cura no roba ni pide ná.

Olele olelé, olele olelé,
Olele olelé, olele olelé,

Dicen que hasta la chiva de Dios es negra
sobre bambarrias negras y colorás

¡Bámonó pa allá!

Dicen que en esa tierra que he describió
todos tienen un piazo pa su sembrao.

¡Bámonó pa allá!

Dicen que hasta a la negra Juana Bautista
le dieron dos sortija con su piedrita.

¡Bámonó pa allá!

Y al moreno pasúo barloventeño
un par de brodequines con su gomita.

¡Bámonó pa allá!

Ay, que se me olvidaba: y en esa tierra
too el que nace, mi guate, le dan su cama.

¡Bámonó pa allá!

Y le cantan canciones pa que se duerma
y le dicen —Mi negro, cómete un dulce;
y esperan las mujeres al que no vuelve
y no hay ni capataces ni comisarios
ni aprovechan el sueño las macaureles

¡Bámonó pa allá!

—Pero onde tá esa tierra, negro mojino,
que ya casi nos tienes la boca aguá?

— Esa tierra, trigueños, yo lo sabía.
Pero... perdí los libros de geografía.
Negro que nace negro, negro se vá
y estas cositas güenas que yo he pintao,
son puras invenciones pa conversá!

Dicen que hasta la chiva de Dios es negra
sobre bambarrias negras y colorás.

La lara, lara lá

Lara, lara, lara, lara....

Dicen que en esta tierra que he describió
todos tienen un piazo pa' su sembrao.

Dale dale dale...

Dicen que hasta a la negra Juana Bautista
le dieron dos sortija con su piedrita.

Y al moreno pasúo barloventeño
un par de brodequines con su gomita.

Ay que se me olvidaba en esa tierra
too el que nace, mi guate, le dan su cama.

Y le cantan canciones pa' que se duerma
y le dicen: —Mi negro, cómete un “dulce”;
y esperan las mujeres al que no vuelve
y no hay ni capataces ni comisarios
ni aprovechan el sueño las macaureles.

—Pero ¿ónde está... ónde está esa tierra negro mojino...
que casi, casi nos tiene a todos la boca aguá?

—Esa tierra, trigueños, yo lo sabía.
Pero... perdí los libros de geografía.
Negro que nace negro, negro se va
y estas cositas güeñas que yo he pintao,
son puras invenciones pa conversá!
La lara lara la, lara lara lara lara...

1.5.2.6 Jacinto Fombona Pachano (1901 – 1951)

El jazminero estrellado

El jazminero estrellado venía de lejos,
por la orilla de la tarde, tendida en el río.
Allí, cerca del agua, nos cruzamos, cerca del agua,
luna carcelera del crepúsculo.

El jazminero estrellado venía de lejos,
él me dio su saludo cargado de aromas;
yo le dí mi saludo cargado de tiempo.

Tembló en la brisa. Nos robó la brisa:
al jazminero estrellado, sus estrellas,
para la luna de la tarde; y un poco, a mí,
las sílabas de su saludo deletreado en aromas.

El jazminero estrellado, me invitó luego
para desandar su camino.

—Sígueme,
—¿A dónde, jazminero?

Y por la orilla de la tarde, presa en la luna del río,
el jazminero y yo nos fuimos lejos.

Allá, mi madre todavía, para la misa del alba,
en su jazminero estrellado, cortaba las estrellas blancas.

Las estrellas, todas las estrellas que cayeron anoche
para palidecer entre sus manos!

El jazminero estrellado (A Evencio Castellanos)

El jazminero estrellado venía de lejos
Por la orilla de la tarde, tendida en el río.
Allí cerca del agua nos cruzamos, cerca del agua,
Luna carcelera del crepúsculo

El jazminero estrellado venía de lejos
el me dio su saludo cargado de aromas;
yo le di mi saludo cargado de tiempo.

Tembló la brisa. Nos robó la brisa:
al jazminero estrellado, Sus estrellas,
para la luna de la tarde; y un poco a mí,
Las sílabas de su saludo deletreado en aromas.

El jazminero estrellado me invitó luego
para desandar su camino.

Sígueme.
¿Adónde jazminero?

Y por la orilla de la tarde persa en la luna del río,
El jazminero y yo fuimos lejos.

Allá, mi madre todavía, para la misa del alba,
En su jazminero estrellado, cortaba las estrellas blancas.

Las estrellas todas las estrellas que cayeron anoche
Para palidecer entre sus manos.

1.5.2.7 Andrés Eloy Blanco (1896 – 1955)

La renuncia

He renunciado a ti. No era posible.
Fueron vapores de la fantasía;
Son ficciones que a veces dan a lo inaccesible
una proximidad de lejanía.

Yo me quedé mirando como el río se iba
poniendo encinta de la estrella...
hundí mis manos locas hacia ella
y supe que la estrella estaba arriba...

He renunciado a ti, serenamente,
como renuncia a Dios el delincuente;
he renunciado como el mendigo
que no se deja ver del viejo amigo;

como el que ve partir grandes navíos
con rumbo hacia imposibles y ansiados continentes;
como el perro que apaga sus amorosos bríos
cuando hay un perro grande que le enseña los dientes;

como el marino que renuncia al puerto
y el buque errante que renuncia al faro
y como el ciego junto al libro abierto
y el niño pobre ante el juguete caro.

He renunciado a ti, como renuncia
el loco a la palabra que su boca pronuncia;
como esos granujillas otoñales,
con los ojos estáticos y las manos vacías,
que empañan su renuncia, soplando los cristales
en los escaparates de las confiterías...

He renunciado a ti, y a cada instante
renunciamos un poco de lo que antes quisimos
y al final, ¡cuántas veces el anhelo menguante
pide un pedazo de lo que antes fuimos!

La renuncia (A Fedora Alemán)

He renunciado a ti. No era posible.
Fueron vapores de la fantasía;
Son ficciones que a veces dan a lo inaccesible
Una proximidad de lejanía

Yo me quedé mirando como el río se iba
poniendo en cinta de la estrella
Hundí mis manos locas hacia ella
y supe que la estrella estaba arriba.

He renunciado a ti serenamente
como renuncia a Dios el delincuente;
He renunciado a ti como el mendigo
que no se deja ver del viejo amigo

Como el que ve partir grandes navíos
con rumbo hacia imposibles y ansiados continentes.
Como el perro que apaga sus amorosos bríos
cuando hay un perro grande que le enseña los dientes

Como el marino que renuncia al puerto
Y el buque errante que renuncia al faro.
Y como el ciego junto al libro abierto
Y el niño pobre ante el juguete caro.

He renunciado a ti y a cada instante
renunciamos un poco de lo que antes quisimos
y al final, cuantas veces el anhelo menguante
pide un pedazo de lo que antes fuimos.

Yo voy hacia mi propio nivel. Ya estoy tranquilo.
Cuando renuncie a todo, seré mi propio dueño;
desbaratando encajes regresaré hasta el hilo.
La renuncia es el viaje de regreso del sueño...

Yo voy hacia mi propio nivel. Ya estoy tranquilo
Cuando renuncie a todo seré mi propio dueño
desbaratando encajes regresaré hasta el hilo.
La renuncia es el viaje de regreso del sueño.

1.5.2.8 Manuel Felipe Rugeles (1903 – 1959)

Qué pena me da mirarte

Mi voz perdida en la niebla
como pluma sobre el viento,
ha de llegar hasta ti
por estos desfiladeros.

Indio sin tierra, sin rancho,
sin cobija, sin sombrero,
solo, desnudo en el páramo,
con hambre de pan moreno.

Indio que ya nada tienes
allí donde fuiste dueño
y que ahora por la sierra
vas caminando en silencio
tras el caballo y la sombra
del último encomendero.

Mi voz perdida en la niebla
te va buscando a lo lejos.
Mi voz sacude el tambor
primitivo de tu ancestro.

Indio sin pez, ni laguna,
sin carnada, sin anzuelo.
Indio que estás en la tierra
como un sauce a campo abierto.
Ruina impasible. Dolida
estatua. Pájaro ciego.
¡Qué pena me da mirarte
y saber que eres tan nuestro!

¡Qué pena me da mirarte! (A Morella Muñoz)

Mi voz perdida en la niebla
como pluma sobre el viento,
ha de llegar hasta ti
por estos desfiladeros.

Indio sin tierra, sin rancho,
sin cobija, sin sombrero,
solo, desnudo en el páramo,
con hambre de pan moreno.

Indio que ya nada tienes
allí donde fuiste dueño
y que ahora por la sierra
vas caminando en silencio
tras el caballo y la sombra
del último encomendero.

Mi voz perdida en la niebla
te va buscando a lo lejos.
Mi voz sacude el tambor
primitivo de tu ancestro.

Indio sin pez, ni laguna,
sin carnada, sin anzuelo.
Indio que estás en la tierra
como un sauce a campo abierto.
Ruina impasible. Dolida
estatua. Pájaro ciego.
¡Qué pena me da mirarte
y saber que eres tan nuestro!

1.5.2.9 Aquiles Nazoa (1920 – 1976)

Polo doliente (A Antonio Estévez)

Aquí viene el muerto de Marigüitar;
cuatro pescadores lo van a enterrar.

Nació en un puerto, murió en el mar
y se llamaba Juan Salazar.

Aquí viene el muerto de Marigüitar;
cuatro pescadores lo van a enterrar.

Anoche, anoche salió a pescar.
Cantando anoche se dio a la mar.

Aquí viene el muerto de Marigüitar;
cuatro pescadores lo van a enterrar.

Partió cantando, y al aclarar
volvía muerto Juan Salazar.

Aquí viene el muerto de Marigüitar;
cuatro pescadores lo van a enterrar.

Lo amortajaron los del lugar
con su franela de parrandear.

Aquí viene el muerto de Marigüitar;
cuatro pescadores lo van a enterrar.

Y ya lo llevan a sepultar
en una caja son cepillar.

Aquí viene el muerto de Marigüitar;
cuatro pescadores lo van a enterrar.

Mudas las gentes lo ven pasar.
Luego se quedan mirando el mar.

Polo doliente (A Inocente Carreño)

Aquí viene el muerto de Marigüitar
cuatro pescadores lo van a enterrar

Nació en un puerto, murió en el mar
y se llamaba Juan Salazar.

Aquí viene el muerto de Marigüitar
cuatro pescadores lo van a enterrar

Anoche, anoche salió a pescar
cantando anoche se dio a la mar.

Partió cantando y al aclarar
volvía muerto Juan Salazar.

Aquí viene el muerto de Marigüitar
cuatro pescadores lo van a enterrar

Lo amortajaron los del lugar
con su franela de parrandear.

Y ya lo llevan a sepultar
en una caja sin cepillar.

Mudas las gentes lo ven pasar
luego se quedan mirando el mar.

Aquí viene el muerto de Marigüitar
cuatro pescadores lo van a enterrar

Como un abrazo sin terminar
quedan los remos en altamar.
en alta mar, en alta mar.

Aquí viene el muerto de Marigüitar;
cuatro pescadores lo van a enterrar.

Como un abrazo sin terminar
quedan los remos en alta mar.
En alta mar. En altar mar.

1.5.2.10 Juan Ramón Jiménez (1881 – 1958)

Te deshojé, como una rosa.

Te deshojé, como una rosa,
para verte tu alma, y no la vi.
Más todo en torno —horizontes de tierras y de mares—,
todo, hasta el infinito,
se colmó de una esencia
inmensa y viva.

Limpio iré a ti

Limpio iré a ti,
como la piedra del arroyo,
lavado en el torrente de mi llanto.

Espérame tú,
limpia cual una estrella tras la lluvia
—la lluvia de tus lágrimas—.

Te deshojé como una rosa.

Te deshojé como una rosa
para verte tu alma y no la vi.
más todo en torno (horizontes de tierras y de mares),
todo hasta el infinito
se colmó de una esencia
inmensa y bella, inmensa y bella.

Limpio iré a ti

Limpio iré a ti, espérame
(como la piedra del arroyo)
lavado en el torrente de mi llanto.

Te espero
Ven tú limpia (cual una estrella tras la lluvia)
en la lluvia suave de tus lágrimas.

SEGUNDA PARTE

APARATO CRÍTICO

El aparato crítico que presentamos consta de una descripción detallada de nuestra fuente impresa, lo que nos permite generar los comentarios generales pertinentes. Dicho aparato crítico se desarrolla en tres niveles, que van desde las observaciones más amplias a las más específicas. En un primer nivel exponemos, por separado, los comentarios generales sobre la fuente respecto al texto musical y al texto literario. Seguidamente, presentamos de manera conjunta los criterios de segundo y tercer nivel, conformados por los comentarios particulares y las notas a la edición de cada obra —observaciones, cambios y correcciones puntuales compás por compás— sobre toda intervención efectuada en el texto musical referida a nuestra fuente principal.

2.1 DESCRIPCIÓN DE LA FUENTE

La única fuente autorizada y más completa sobre las canciones para voz y piano de Antonio Estévez actualmente disponible, es un *Cuaderno* fotocopiado de obras vocales con acompañamiento de piano, editado por el propio autor —como hemos acotado anteriormente— dos años y medio antes de su fallecimiento. Este compendio de partituras representa la única fuente autorizada de esta música, según reza explícitamente en su primera página “© Todos los derechos reservados a Ediciones Antonio Estévez. (única edición autorizada por el autor.) Caracas, noviembre de 1986”. (Estévez, 1986).

El documento está encuadernado en espiral, y comienza con dos hojas sin numerar que hacen las veces de portadilla e índice. En el anverso de la primera hoja puede leerse “ANTONIO ESTÉVEZ CANCIONES PARA CANTO Y PIANO”, mientras que en el reverso aparecen los datos correspondientes a los copistas anteriormente citados, fecha de publicación y registro de propiedad intelectual. La atribución de *copyright* refiere a una casa editorial desconocida, e inexistente: Ediciones Antonio Estévez.

Aunque no sabemos qué lo definió con exactitud, suponemos que el orden en el índice responde de alguna manera al orden cronológico en el que fueron compuestas, según lo

reflejado en las distintas referencias bibliográficas. El índice sobre el contenido de la fuente, en estricto orden de aparición, indica lo siguiente:

- I. *Azul y verde*
- II. *Los Gallos*
- III. *Fresas Maduritas*
- IV. *Primeros pasitos*
- V. *En el campo*
- VI. *Nana del llanto*
- VII. *Arrunango*
- VIII. *El ordeñador*
- IX. *Habladuras*
- X. *El Jazminero Estrellado*
- XI. *La Renuncia*
- XII. *¡Qué pena me da mirarte!*
- XIII. *Polo doliente*
- XIV. *Canciones otoñales*

Aunque todas las obras de este compendio pueden interpretarse por separado y en orden aleatorio, el número XIV *Canciones otoñales* es un ciclo de canciones conformado por cuatro obras, pero el índice no especifica cuántas canciones son ni cuáles son sus nombres. Solo a partir de la página 65 se pueden leer las partituras en el siguiente orden: 1. *Todas las rosas blancas*, 2. *Te deshojé como una rosa*, 3. *Limpio iré a ti*, 4. *Aquella tarde*. Todas sobre poemas de Juan Ramón Jiménez.

Las composiciones son canciones para soprano, mezzo-soprano, tenor y barítono, pero es importante resaltar que en ninguna de las piezas de esta versión autorizada está escrita o explícitamente señalada su tesitura⁵⁷. Tampoco se especifica en el *Cuaderno* —ni en ninguna

⁵⁷ El rango vocal de un cantante es el conjunto de notas cantadas de la más grave a la más aguda que puede emitir una persona independientemente de la calidad de su emisión. La tesitura, de significado más limitado, comprende el conjunto de sonidos que mejor se adapte a una voz y pueda esta cantar con comodidad sin fatigar la laringe.

otra publicación— la tonalidad específica de las obras. Esto podría explicarse debido a que en la mayoría de las canciones se dificulta la definición de un centro tonal.

En esta edición de canciones ninguna de las partituras posee número de compás. En la primera hoja de cada canción figura el nombre del compositor y el autor de la poesía escritos a veces de forma abreviada. En las diferentes obras del *Cuaderno*, el método utilizado para la copia de las canciones presenta distintas escalas en las indicaciones, articulaciones y las figuras de nota. En algunos casos el tamaño de la caligrafía de la notación musical es excesivamente reducido, hecho que dificulta la lectura de líneas adicionales y ligaduras demasiado pequeñas, o la distinción de alteraciones propias y accidentales; en la notación de unas y otras canciones difieren el tamaño y formas de la misma.

Entre las *17 canciones* que conforman este corpus de obras identificamos hasta 6 presentaciones distintas del texto musical y verbal, con caligrafías distintas tanto en los textos poéticos como en los títulos y las dedicatorias⁵⁸. En las diversas maneras de escribir el nombre del compositor, un grupo de canciones se identifica como “Antonio Estévez” y otro como “A. J. Estévez”. Al segundo grupo corresponden, por ejemplo, las canciones *El ordeñador*, *Habladorías* y *El jazminero estrellado* (Estévez, 1986: 20, 25, 37).

En algunos casos como *Polo doliente* y las *Canciones otoñales*⁵⁹, se evidencia una tendencia editorial similar en cuanto a la tipografía y la distribución que se diferencia del resto de las canciones del corpus⁶⁰, en las cuales los nombres de autoridades se escriben en un tamaño más grande y la dedicatoria de la pieza está escrita sobre el título de la canción y justificado a la izquierda (a diferencia de todas las demás piezas, en las que se encuentran debajo del título). No obstante, tanto *Polo doliente* como las *Canciones otoñales*, al igual que el resto de canciones, requieren de una larga lista de enmiendas sobre el texto musical, ya sea por omisiones o por discordancias entre la música de ambos sistemas.

Respecto a la falta de cuidado editorial de la fuente y las irregularidades del texto musical, nos preguntamos si el *Cuaderno* fue, en realidad, un producto terminado con las revisiones pertinentes y, también, a qué pudiéramos atribuir la ausencia de normalización en

⁵⁸ En el caso de las seis canciones que fueron dedicadas: *Primeros pasitos*, *Arrunango*, *El jazminero estrellado*, *La renuncia*, *¡Qué pena me da mirarte!* y *Polo doliente*.

⁵⁹ Las cinco canciones asignadas por Estévez a Flor Martínez.

⁶⁰ Este patrón de similitud entre determinadas obras y al mismo tiempo, desigualdad entre grupos de canciones, se repite a lo largo de la publicación.

el formato de toda la edición. Inicialmente, señalamos que todas las variaciones sobre la copia y la optimización de las partituras arriba señaladas tienen que ver con la falta de un criterio editorial unificado, pero también con la ambigüedad del objetivo inicial de la publicación, cuyas motivaciones fueron cambiando a lo largo del trabajo⁶¹.

Considerando el complejo proceso que representaba la enmienda de una partitura con los métodos de aquel momento, consideramos un factor importante la posible falta de corrección del compositor sobre el producto final. Todo lo expuesto anteriormente respecto a una edición autorizada tan disímil, ha sido normalizado y optimizado a los efectos de nuestra edición.

2.2 CONSIDERACIONES GENERALES A LA EDICIÓN

En esta fase de la investigación, se puntualizarán todas las observaciones de tipo general que identificamos en el texto a lo largo de la compilación. Para ello, nos basamos nuevamente en Grier, quien afirma que el concepto de “texto” en la música vocal “(...) incluye los textos literarios que forman parte de la pieza” (Grier, 2008: 124). Dicho lo cual, este estudio crítico de las canciones para voz y piano debe incluir una edición precisa de sus textos poéticos, por lo que dividimos los comentarios generales de nuestra fuente principal en dos secciones: texto musical y texto literario.

⁶¹ Según Flor Martínez, “la forma como se editó, todo eso lo decidió el maestro Estévez. Nosotros en ningún momento, que yo recuerde, decidimos en qué formato se iba a publicar. Él lo único que quería era pasarlo en limpio, luego yo me enteré que hizo una edición... Sé que hizo una reproducción casera porque él lo que quería era que la gente cantara su música”. Flor Martínez (calígrafo), en conversación con el autor, julio de 2022.

2.2.1 Texto musical

Para intervenir, normalizar la partitura, fijar y dar sentido al texto musical, determinamos una serie de criterios y medidas basados en el estudio crítico textual de nuestras fuentes. Al respecto, se tomaron las siguientes decisiones:

- Hemos corregido discordancias entre las medidas de un compás por la cifra indicadora y su contenido textual musical: notas y silencios faltantes, duración y ausencia de notas en pasajes análogos que deberían ser iguales y que por error de la transcripción se muestran incompletas o errores de duración de las notas debido a defectos en la fotocopia como tal.
- Se resuelve la ausencia e irregularidades en el uso de acentos y articulaciones, pues estos se presentan desordenados en la fuente.
- Se corrigen las ligaduras dobles que en múltiples ocasiones están escritas como de prolongación cuando en realidad son de expresión (o fraseo).
- A lo largo de las obras, se han desplegado algunas indicaciones escritas para la voz y hemos regulado la escritura de las abreviaturas para el piano. Por ejemplo, se ha normalizado la escritura del *lasciare vibrare*, donde la mayoría de las veces se leen abreviados y en otras ocasiones las palabras completas.
- Los reguladores se escriben según lo indica el compositor, a veces con símbolos y otras veces con el término *crescendo*. Este último en ocasiones se despliega su abreviatura para diferenciarlo de (*cresc.*) que utiliza Antonio Estévez para indicar la continuación del regulador hacia el compás siguiente.
- La indicación metronómica inicial del primer compás se reduce a un solo pentagrama, pero en lo sucesivo, sus modulaciones se escriben tanto al sistema de la voz como del piano.
- Hemos evitado la duplicidad innecesaria de dinámicas presentes en ambos pentagramas del piano (m.i. y m.d.) en varias canciones, poniéndolos en la parte central de ambas pautas.
- En algunas canciones de nuestra fuente se escriben líneas dobles para indicar un cambio de compás, recargando excesivamente la lectura en los casos en que la medida se hace recurrente. Hemos unificado el repertorio dejando líneas de compás simple a todas las obras.

- Se asignan criterios que unifican visualmente todas las composiciones en un mismo formato: optimización de la fuente musical y disposición del contenido musical y verbal bajo las mismas decisiones y los mismos criterios editoriales. Normalizamos los nombres de los poetas y los títulos de las composiciones; también se colocan números de compás a las canciones.
- A falta de un criterio unificado en las alteraciones de cortesía sobre su presencia a lo largo de la compilación, se ha resuelto según la norma preestablecida. Adicionalmente, para las alteraciones del mismo tipo, escritas a veces con paréntesis y otras sin él (como sucede en la fuente, creando caos e incertidumbre), hemos suprimido todos los paréntesis de las canciones no tonales.
- La notación del texto se corrige de acuerdo a las normas consensuadas de notación musical, según explican Gerou y Lusk en *Essential Dictionary of Music Notation* (1996).

2.2.2 Texto literario

En la música vocal, el texto literario es tan importante como el musical. Por ello, también observamos las variantes entre el texto original de la poesía y el texto en la partitura en el capítulo anterior 1.5.2. En vista de las condiciones en las que se gestó nuestra edición autorizada, este estudio examina los textos poéticos y los contrasta con las publicaciones de los poemas originales disponibles, procurando respetar, en la medida de lo posible, la musicalización y adaptación que el compositor hace del texto sobre la música, a la vez que normalizamos su ortografía. A tenor de todas las modificaciones que requieren nuestros textos literarios, Grier considera que “muchas ediciones de música vocal se estropean por incorporar transcripciones incorrectas y errores en la ortografía, el uso de mayúsculas, la puntuación y la división de la palabra” (Grier, 2008: 124). La edición autorizada de nuestras canciones no escapa a dicha realidad.

En muchos casos se observan repeticiones del texto, necesarias para poder adaptarlo a la línea melódica establecida por el compositor. Muchas veces se advierten también omisiones en la ortografía, que para un cantante son de gran importancia. Cuando disponemos de la fuente original de un poema en nuestro trabajo, proponemos una corrección

orto tipográfica (si es pertinente) para dar sentido y entonación al texto poético. Consideramos esta medida de suma utilidad con miras a la ejecución de una canción por parte del cantante.

La interpretación correcta de una canción dependerá, por mucho, de la comprensión que se tenga del texto, y esta puede verse muchas veces comprometida debido a la carencia de una ortografía correcta. Aunque no podemos saber si fueron omisiones de los calígrafos o el compositor, lo importante es corregirlo y ofrecer a los cantantes el mejor texto posible.

Nos abstenemos de ejecutar cambios significativos o de importancia lingüística. Los cambios que efectuamos no inciden sobre la música escuchada. En ningún caso se contempló cambiar las palabras o su sintaxis y, cuando estas difieren del texto poético original, hemos respetado a cabalidad las intenciones del compositor.

El tratamiento editorial ejecutado sobre las poesías de las obras incluye las siguientes medidas:

- A lo largo de las obras, se corrige la puntuación del poema para dar mayor sentido al texto (esto, cuando el compositor ha efectuado omisiones, o hecho modificaciones al texto original de la poesía).
- Es común en la edición de la fuente ver puntos suspensivos para indicar que la sílaba se extiende a lo largo de la melodía o hasta el final de una frase, creando confusión. Para dichos casos, se escriben líneas de extensión a la sílaba en un melisma y escribimos el signo de puntuación que corresponde antes de dichas líneas y no después. Los puntos suspensivos presentes en nuestra edición se corresponden con la fuente original del poema, y nunca se emplean para extender la duración de una sílaba.
- Escribimos un solo guión de rigor entre las sílabas de una palabra, a diferencia de la fuente original, que rellena con varios guiones entre dos sílabas espaciadas.
- Normalizamos el uso de mayúsculas cuando nuestra fuente principal la usa de manera inconsistente o inexistente, adaptándonos, en la medida de lo posible, al texto poético original.

2.3 NOTAS A LA EDICIÓN

2.3.1 *Azul y verde*

En la fuente, las plicas de la parte de piano están invertidas (semicorcheas con plica hacia arriba y negras con la plica hacia abajo en la m.d.; semicorcheas con plica hacia abajo y negras con plicas hacia abajo en la m.i.).

c. 18 voz: el calderón no existe en la fuente.

2.3.2 *Los gallos*

En la edición se han dispuesto las plicas del piano hacia arriba o hacia abajo en ambas manos de acuerdo a las voces armónicas, y no como están en la fuente.

c. 16: el valor del primer acorde es una cuadrada en la fuente.

c. 18: los calderones se han puesto en la última nota del compás.

c. 19 voz: el calderón no existe en la fuente.

2.3.3 *Fresas maduras*

c. 5, piano, m.d.: el acento sobre el *la* no está en la fuente.

c. 8, piano, m.d.: el *do* sin acento en la fuente. Las cuatro semifusas están con una sola ligadura en la fuente.

c. 8, piano, m.i.: el *la* sin acento en la fuente.

c. 21, piano, m.d.: las negras sin *tenuti* en la fuente.

c.27, piano, ambas manos: sin *mf* en la fuente.

c. 33, piano: el p. no está en la fuente.

cc. 46-48, piano, m.d.: las negras sin *tenuti* en la fuente.

c. 60, piano, m.d.: las cuatro fusas con una sola ligadura en la fuente.

c. 61, piano, m.d.: las negras sin *tenuti* en la fuente.

2.3.4 Primeros pasitos

- c. 9, piano, m.d.; sin *fa* en la fuente.
- c. 11, piano, m. i.: segunda y cuarta corchea de *fa* en la fuente.

2.3.5 En el campo

- c. 6, Piano, m.d.: el *simile* no está en la fuente.

2.3.6 Nana del llanto

- c. 3, piano, m.i.: los *re* sin ligadura en la fuente.
- c. 10, voz: la ligadura entre *fa-mi* no existe en la fuente.
- c. 15, piano, m.d.: el *fa-re* negras con puntillo son *la-re* en la fuente.
- cc. 19-22, piano, m.i.: en la fuente aparecen irregularmente acentos, acompañando en apariencia a los de la m.d. Se han dejado sólo los de la m.d.
- cc. 41-42, voz: la ligadura que abarca estos dos compases no está en la fuente.

2.3.7 Arrunango

Las ligaduras de duración en esta pieza están muy confusas. A veces no se sabe si es un *lasciare vibrare* o una ligadura efectiva con las notas de la misma altura que siguen. Se han resuelto *ad hoc*.

- c. 7, piano, m.i.: el *loco* no está en la fuente.
- c. 15, piano, m.d.: las ligaduras entre los dos primeros acordes no están en la fuente.
- c. 20, piano, m.i.: silencio de redonda en la fuente.
- c. 23, piano, m.i.: las ligaduras no están en la fuente.

2.3.8 *El ordeñador*

Los largos acordes sostenidos en el piano, los silencios y los calderones están puestos de manera muy irregular en la fuente, y no se sabe muy bien dónde coinciden en la verticalidad de la partitura con respecto sobre todo a la línea del canto. Hemos procurado normalizarlos y ponerlos acorde a lo que hace la voz.

c.12, piano, m.d.: todo el compás en clave de *fa* en la fuente.

c.12, piano, m.d.: el primer acorde negra con puntillo del compás no existe en la fuente.

c.12, piano, m.i.: *re* negra ligada a corchea con puntillo es negra con puntillo en la fuente.

c. 30, piano, m.d.: el *sol* negra no está en la fuente

2.3.9 *Habladurías*

Los acentos, *tenuti*, *staccati* y ligaduras de *lasciare vibrare* están colocadas de manera muy irregular en la fuente. Los hemos normalizado en toda la obra, atendiendo a los motivos donde se encuentran completas, y trasladando esa fórmula a otros motivos donde no lo están, o simplemente no las pone.

A lo largo de esta obra se reemplazan ligaduras de prolongación que en realidad son de expresión, reduciendo así la escritura a una sola ligadura cuando hay más de una, ejemplos: c.137, c.145. y viceversa. Se cambia el lugar de articulaciones en el núcleo o la plica según sea necesario ejemplos cc. 189 y 191.

A lo largo de todo el texto poético se ajustan la ortografía y los signos de puntuación con respecto a la fuente del texto original del poema, para hilar frases que cobran mayor sentido escritas según Manuel Rodríguez Cárdenas: puntos finales para concluir oraciones y por ende la mayúscula correspondiente de la palabra siguiente, comas, comillas, punto y coma, puntos suspensivos; todo ello para dar sentido correcto al texto y ayudar así a la interpretación por parte del cantante. A pesar de que se observan modificaciones en las palabras de la poesía con respecto al texto original, se han respetado todos los deseos del compositor.

c. 30, piano, m.i.: este compás está vacío en la fuente.

c. 33, piano, m.d.: la primera negra con puntillo es negra-silencio de corchea en la fuente.

- c. 56, piano, m.d.: *sol* negra con puntillo es negra en la fuente.
- c. 63, piano, m.d.: silencio de negra y corchea son silencios de corchea-negra-corchea en la fuente.
- c. 87, piano, m.i.: primer silencio de corchea es silencio de negra en la fuente.
- c. 96, piano, m.d.: *mib* corchea es negra en la fuente.
- c. 124, piano, m.d.: *si* es natural en la fuente.
- c. 144, piano, m.d.: último *sol* de corchea sin alteración en la fuente.
- c. 145, piano, m.d.: *mib* negra con puntillo es natural en la fuente.
- c. 151, piano, m.i.: tercer *mib* sin alteración en la fuente.
- c. 152, piano, m.d.: última corchea es *la* y *sol*# en la fuente.
- c. 153, voz: nota *sib* sin alteración en la fuente.
- cc. 172-179 piano, m.i.: se cambia hacia abajo el sentido de las plicas que está hacia arriba en la fuente en este pasaje.
- cc. 184-187 piano, m.i.: se cambia hacia abajo el sentido de la plica que está hacia arriba en la fuente en este pasaje.
- c. 196, piano, m.d.: silencio de corchea es silencio de negra en la fuente.

2.3.10 *El jazminero estrellado*

- c. 9, piano, m.d.: el último *do* corchea del compás es una negra en la fuente.
- c. 13, piano, voz: *re* es corchea en la fuente.
- c. 19, voz: el *rit. poco a poco* no está en la parte de la voz en la fuente.
- c. 25, piano, m.d.: el *fa*# negra sin *tenuto* en la fuente.
- c. 32, piano m.i.: el primer *do*# semicorchea sin alteración en la fuente.
- c. 37, piano m.d.: silencio de negra es de corchea en la fuente.
- c. 39, piano, m.i.: el acorde blanca es una negra con puntillo y ligaduras de extensión (sin silencio posterior) en la fuente.
- c. 40, piano, m.d.: el calderón no existe en la fuente.
- c. 48, voz: *fa* y *sol* semicorcheas sin alteraciones en la fuente.

2.3.11 *La renuncia*

Como ocurre en otras canciones, muchas dinámicas y reguladores están por duplicado en la m.i. y la m.d. del piano. Evitamos esta duplicidad innecesaria poniendo ambos en la parte central de ambas pautas.

A partir del c. 62, Estévez utiliza la melodía de *El pajarito*, que según dice José Balza en su prólogo a las 17 piezas infantiles para piano (Balza en Sans, 2019: 7) se la dio Sergiu Celibidache.

c. 28, piano, m.d.: *la-fa#* semicorcheas y *fa#* corchea-negra ligadas, todas con una sola ligadura de expresión en la fuente.

c. 48, piano, m.d.: el amanuense copió la fórmula del *ostinato* invertido en la fuente: semicorchea-corchea-silencio de semicorchea.

c. 53, piano, m.d.: los *tenuti* de las dos últimas corcheas no están en la fuente.

c. 56, piano: sin *glissando* en la fuente.

c. 67, voz: *si* semicorchea-*sol#* semicorchea-*sol#* corchea, todas con una misma ligadura en la fuente.

c. 67, piano, m.d.: *si-sol#* semicorchea y *sol* corchea todas con una misma ligadura en la fuente.

c. 72, piano, m.i.: la ligadura no está en la fuente.

c. 73, piano, m.d.: *fa* negra mi corchea con ligaduras de prolongación en la fuente.

2.3.12 *¡Qué pena me da mirarte!*

En esta obra, todas las indicaciones de *lasciare vibrare* se reemplazan por la abreviatura l.v. Las ligaduras múltiples entre ambos pentagramas del piano se reducen a una sola en nuestra edición.

cc. 1-2, piano: los paréntesis de las alteraciones de cortesía han sido eliminados, y se colocan las alteraciones para aclarar ambigüedades que pueden presentarse en un mismo acorde. Cuando ello no es en absoluto innecesario (como en el c. 3), simplemente se han eliminado las alteraciones. Esto lo hemos aplicado en lo sucesivo.

c. 3, piano, m.i.: en la fuente se cancela la *ottava bassa* con un *loco*. Por no haber contenido en esa pauta, lo hemos eliminado.

- c.11, piano, ambas manos: los dos silencios de negra con puntillo son un solo silencio de blanca en la fuente, m.d.: el *mf* es *mp* en la fuente.
- c. 21, piano, m.i.: en la fuente, la *8va bassa* no se prolonga hasta el c. 23.
- c. 42, piano, ambas manos: ligadura de fraseo en la fuente.

2.3.13 *Polo doliente*

En esta pieza se observa redundancia en las indicaciones de dinámica en la fuente, a veces duplicadas innecesariamente para ambas manos del piano. Para esta edición, se han reducido a una sola indicación para dichos casos.

- c.1, piano m.d.: primera acciaccatura con calderón en la fuente.
- c.4, piano, m.i.: silencio de negra con puntillo no está en la fuente.
- c.5, piano, m.i.: silencio de corchea con puntillo es de corchea en la fuente.
- c.5, piano, m.i.: *re* corchea es negra con puntillo en la fuente.
- c.5, piano, m.i.: *sol* corchea con puntillo es corchea en la fuente.
- c.12, voz: la ligadura entre *mi-re* no existe en la fuente.
- c.20, piano, m.i.: silencio de negra con puntillo no está en la fuente.
- c.21, piano, m.i.: *re* corchea es negra con puntillo en la fuente.
- c.21, piano m.i.: *sol* corchea con puntillo es de corchea en la fuente.
- c.27, piano, ambas manos: silencios de corchea en primer tiempo no están en la fuente.
- c.30, voz: acciaccatura de *re* en la fuente.
- cc.32-34, piano, m.d.: los compases están en clave de *fa* en la fuente.
- c.39, piano, m.i.: silencio de negra con puntillo no está en la fuente.
- c.40, piano, m.i.: silencio de negra con puntillo no está en la fuente.
- c.42, voz: silencio de corchea es de corchea con puntillo en la fuente.
- cc.43-44, piano, m.d.: los compases están en clave de *fa* en la fuente.
- c.44, piano, m.i.: en clave de *sol* en la fuente.
- c.58, piano, m.i.: *do* negra con puntillo es *do* corchea y silencio de negra en la fuente.
- c.58, piano, m.d.: primer *fa-si* negra con puntillo es *fa-si* corchea y silencio de negra en la fuente.
- c.59, piano, m.i.: *sol* corchea con puntillo es corchea en la fuente.

c.59, piano, m.i.: primer *re-sol* de negra con puntillo es *re-sol* corchea con puntillo en la fuente.

c.66, piano, m.d.: *la* corchea con puntillo es corchea en la fuente

c.73, piano, m.i.: *sol* semicorchea es corchea en la fuente.

cc.78-79, piano, m.d.: en clave de *fa* en la fuente.

2.3.14 Canciones otoñales:

2.3.14.1 Todas las rosas blancas:

cc. 12-13, piano, m.d.: con un regulador sobre el pentagrama en la fuente, adicional a un *crescendo* en el mismo compás para ambas manos.

c. 24, piano m.d.: *do-do* y *sol-sol* con una ligadura de prolongación en la fuente.

c. 24, piano, m.d.: el *rall. molto* no está en la fuente, sino sobre el pentagrama de la voz, que ya no tiene música.

2.3.14.2 Te deshojé como una rosa:

Se escribe a esta canción la cifra indicadora de compás de 4/4 como corresponde porque no está escrita en la fuente. Desde el inicio hasta el c.7 se obvia la escritura de los *fa* a lo largo de la música, debido a la presencia del *sol* mayor en la armadura de clave. A partir del c. 8 la obra presenta un cambio en la armadura evidente pero no está escrito, por lo que a partir de dicho compás escribimos el cambio correspondiente.

c. 1: Sin cifra indicadora de compás en la fuente.

2.3.14.3 Limpio iré a ti:

c. 1, piano, m.i. *mib-sol-do* negra es *re-sol-do* en la fuente.

c. 9, voz, *mp súb.* está sobre el pentagrama del piano m.d. en la fuente.

2.3.14.4 *Aquella tarde:*

- c.1, piano ambas manos: *p. espr.* en la fuente.
- c.9 piano, m.i. *do#-sol#-do#* blancas *sol#* y *do#* son blancas con puntillo en la fuente.
- c.10 voz, *do* corchea es negra en la fuente.
- c.11 voz: *mi*^b semicorchea sin alteración en la fuente.
- c.11, voz: primer *mi* corchea es *b* en la fuente.
- c.25 piano, m.d.: *sol* corchea y *sol* negra ligadas es negra con puntillo en la fuente.
- c.25 piano, m.i.: *si*^b-*re*^b-*mi*^b negra ligada a negra es *si*^b-*re*^b-*fa*^b blanca en la fuente.
- c.35, piano m.d.: *mp cant.* en la fuente.
- c.36 voz: *si* negra no existe en la fuente.

ABREVIATURAS

= sostenido

b = bemol

c. = compás

cc. = compases

l.v. = *lasciare vibrare*

m.d. = mano derecha

m.i. = mano izquierda

p. = piano

pp = paginación

TERCERA PARTE
CORPUS DE OBRAS EDITADAS

- 3.1 *Azul y verde*
- 3.2 *Los gallos*
- 3.3 *Fresas maduras*
- 3.4 *Primeros pasitos*
- 3.5 *En el campo*
- 3.6 *Nana del llanto*
- 3.7 *Arrunango*
- 3.8 *El ordeñador*
- 3.9 *Habladurías*
- 3.10 *El jazminero estrellado*
- 3.11 *La renuncia*
- 3.12 *¡Qué pena me da mirarte!*
- 3.13 *Polo doliente*
- 3.14 *Canciones otoñales:*
 - 3.14.1 *Todas las rosas blancas*
 - 3.14.2 *Te deshojé como una rosa*
 - 3.14.3 *Limpio iré a tí*
 - 3.14.4 *Aquella tarde*

Azul y verde

Música: Antonio Estévez

Letra: Irma De Sola

Edición: Cristina Núñez

Allegretto gracioso ♩ = 69

Canto

Qui - sie - ra ha - cer - me un tra - je a -

Piano

4

zul, con el co - lor del cie - lo,

7

con el co - lor del mar. Qui -

Azul y verde

10

sie-ra ha-cer-me un tra-je ver-de con el co-lor de la mon-ta-ña y de las a-guas

13 *poco meno*

ver-des. ¡Se-rí-a muy her-mo-so

16 *rit.....tempo primo*

mi tra-je a-zul y ver-de!

rit.....tempo primo

rit. poco a poco

Los gallos

Música: Antonio Estévez
Letra: Fernando Paz Castillo
Edición: Cristina Núñez

Calmo

Canto

Piano

muy ligado

Red. * Red. * Red. *

4

Un ga - llo can - ta, o - tro le res - pon - de y o - tro y

8va

Red. * Red. * Red. *

7

o - tro y la can - ción se a -

8va

Red. * Red. * Red. *

Los gallos

10

le - ja has - ta per - der - se en el si - len - cio in men - so de la no - che ne - gra.

8va

Lento * *Lento* * *Lento* * *Lento*

14

La ca - de - na es tan lar - ga. Se di - rí - a que

poco meno

8va

poco meno

* *Lento* * *Lento* *

17

can - tan con los ga - llos las es - tre - llas.

poco rit.

tempo primo

8va

poco rit.

tempo primo

rit. perdiéndose

Lento * *Lento* *

Fresas maduras

(Pregón)

Música: Antonio Estévez

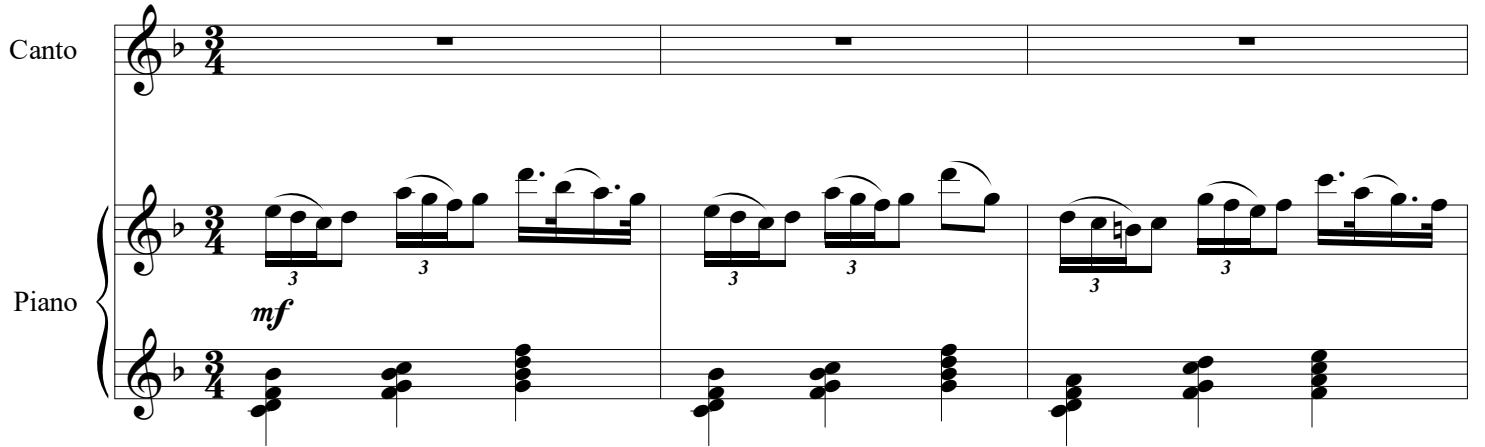
Letra: Julio Morales Lara

Edición: Cristina Núñez

Allegretto gracioso ♩ = 80

Canto

Piano



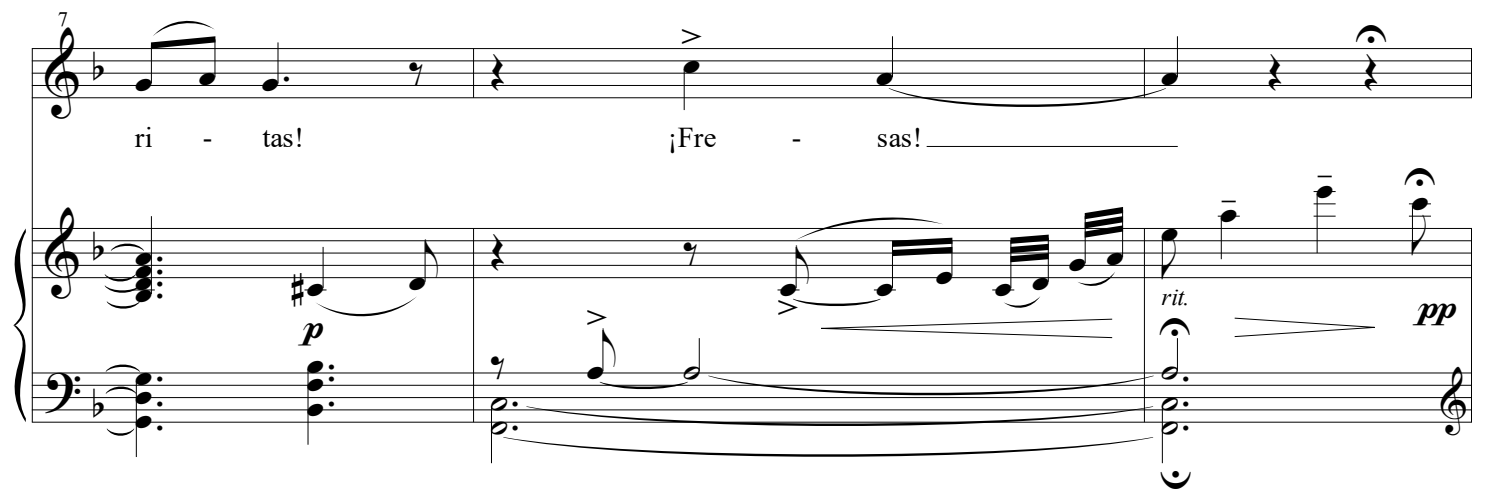
4

¡Fre - sas ma - du -



7

ri - tas! ¡Fre - sas!



Fresas maduras

10 **Tempo I°** *mp*

Re - par - te la voz re - cuer - dos de al - bo -

13

ra - das mon - ta - ñe - ras, su - ges - tio - na la pa -

16

la - bra un - a in - ten - ción de po - e - ta. El pre -

Fresas maduras

19

gón va por la ví - a ma - ña - ne an - do sol y

leggiere

22

ven - ta, la pa - la - bra nos de - vuel - ve u - na tem -

25

pra - na le - yen - da.

mf

Fresas maduras

28

Musical score for measures 28-30. The vocal line is silent. The piano accompaniment features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It consists of sixteenth-note triplets in the right hand and block chords in the left hand.

31

f *meno*

¡Fre - - - sas ma - du - ri - tas!

meno

f

p

Musical score for measures 31-33. The vocal line has lyrics "¡Fre - - - sas ma - du - ri - tas!". The piano accompaniment features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a dynamic marking of "f" with an accent and "meno" above the vocal line, and "p" in the piano part.

34

Tempo I°

¡Fre - sas!

Tempo I°

rit.

pp

p

p

Musical score for measures 34-36. The vocal line has lyrics "¡Fre - sas!". The piano accompaniment features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes a dynamic marking of "pp" and "p", and a tempo marking "Tempo I°".

Fresas maduras

37 *mp*
Ca - pe - ru - ci - ta, la Ro - ja, ma - dru - ga - do - ra de

40
fre - sas pa - ra la bo - ca del lo - bo, fre - sa en

43
san - gre, car - ne fres - ca. Le - che y fre - sa, bo - ca

leggiero

Fresas maduras

46

dul - ce pre - gón de ma - ña - na e -

48

ter - na, lá - piz ro - jo, lin-do a - fei - te prue-ba el sa -

51

bor de_o - tra fre - sa.

mf

Fresas maduras

54

3 3 3 3 3 3

57

f *meno*

¡Fre - - - sas ma - du - ri - tas!

f *meno* *p*

60

¡Fre - sas!

rit. *pp*

(A mi hija María Victoria)

Primeros pasitos

Música: Antonio Estévez
Letra: Ana Teresa Hernández
Edición: Cristina Núñez

Andante tranquilo ♩ = 60

Canto

Piano

p

Pri -

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line (Canto) is in a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest for the first three measures, followed by a quarter note G4 in the fourth measure. The piano accompaniment (Piano) is in a bass clef with the same key signature and time signature. It features a steady eighth-note bass line in the left hand and a series of chords in the right hand, each held with a slur. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic.

5

me - ros pa - si - tos que die - ron tus pies, cor -

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with the lyrics "me - ros pa - si - tos que die - ron tus pies, cor -". The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and chordal accompaniment. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 7, extending into measure 8.

9

ti - tos pa - si - tos de mi pe - que - ñín.

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The vocal line continues with the lyrics "ti - tos pa - si - tos de mi pe - que - ñín.". The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and chordal accompaniment. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 11, extending into measure 12.

Primeros pasitos

13 **Lento** ♩ = 46 *mf*

U - no, dos, tres, u - no, dos,

16 **Andante** *come prima ma un poco meno*

tres. A - sí, des - pa - ci - to ca - mi - na - rás muy

20 *rall.....*

bien, a - sí, des - pa - ci - to ca - mi - na - rás muy bien.

En el campo

Música: Antonio Estévez
Letra: Ana Teresa Hernández
Edición: Cristina Núñez

Allegretto ♩ = 80

Canto

Piano

pp
legato

mf

p

mf

pp

3

mp

gva

p

mp

f

mp

p

Flau - ti - ta má-gi - ca del

6

rí - o, flau - ti - ta má - gi - ca del rí - o a - com -

simile

En el campo

(preferiblemente el *fa* 8va alta)

9

pá - ña-me_a can - ta - (ar), a - com - pá - ña-me_a can -

12

tar. Bri - si - ta, bri - si - ta dan - za -

14

ri - na, bri - si - ta, bri - si - ta dan - za -

En el campo

16

ri - na, en - sé - ña - me_a bai -

mf *p*

mf *p*

18

la - (ar), en - sé - ña-me_a bai - lar,

mf *p*

mf *p*

21

mf *p* *mf*

ah... ah... ah...

p *poco rit.*

Nana del llanto

Música: Antonio Estévez

Letra: Antonio Aparicio

Edición: Cristina Núñez

Andante lento e molto calmo $\text{♩} = 66$ *p* y *tierno*

Canto

Duer - ma la flor chi -

g^{va}

Piano

pp

4

qui - ta que es - tá _____ llo - ran - do. Duer - ma,

8

duer - (er)-ma. (B.ch.) _____ La ni - ña que está en la

Nana del llanto

12

cu - na, los o - jos ron - cos de llan - to.

8va

15

Duer - ma, duer - ma. (B.ch.) Se

più p *mp*

19

van las o - las del mar, el vien - to ne - gro se a -

mp

Nana del llanto

22

le - ja. Duer - ma, due - (er) - ma.

8va

pp

mp

pp

25

(B.ch.) Ba - jan des - de las al -

mp

mp

3/4

28

tu ras del cie - lo blancas o - ve - jas, la más pe - que - ña le

pp

mp

3/4

6/8

3/4

Nana del llanto

32 *un poco meno* *rall. molto*

di - ce dán - do - le su pa - ta tier - na.

35 *Andante come prima, ma un poco più lento*

Duer-ma la ni - ña chi - qui - ta, que sue - ñe y duer - ma,

Andante come prima, ma un poco più lento

39 *mp* *più p* *Più lento* *rall.*

duer - ma, due - (er)-ma. (B.ch.)

Più lento *ppp* *rall.*

(A mi esposa Flor)

Arrunango

(Canción de cuna indígena)

Música: Antonio Estévez
Letra: Héctor Guillermo Villalobos
Edición: Cristina Núñez

Teneramente calmo ♩ = 72

Canto *mp* A - rru - na - - - (an) - go... *p* A - rru - na - - -

Piano

Lento ♩ = 69

3 - (an) - go... *p* A - sí di - ce la ma - dre can -

Lento ♩ = 69

p

pp

8^{va}

Lento ♩ = 69

5 tan - do... *più p* (B.ch.)

p

8^{va}

Arrunango

7

La pa - la - bra de mú - si - ca

loco

(8^{va})

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The vocal line (treble clef) starts with a melodic phrase in 9/8 time, then changes to 4/8 time. The piano accompaniment (grand staff) features a flowing eighth-note melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. A dynamic marking of *loco* is present. An octave sign (8^{va}) is shown below the piano part.

9

tie - ne un sa - bor in - dí - ge - na

Detailed description: This system contains measures 9 and 10. The vocal line (treble clef) has a triplet of eighth notes in measure 9. The piano accompaniment (grand staff) includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The time signature changes to 12/8.

11

de gua - ru - ra, de a - gua, de ja - güey y de pá - ja - ro.

poco rit.....

poco rit.....

Detailed description: This system contains measures 11 and 12. The vocal line (treble clef) continues in 12/8 time. The piano accompaniment (grand staff) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. A *poco rit.* marking is present above the vocal line and below the piano part.

Arrunango

14

El ni - ño es un o - vi - llo de la - na can - do -

16

rit. poco a poco

ro - sa. La can - ción es la rue - ca que lo hi - la en la

rit. poco a poco

18

mp

no - che. A - rru - na - - - (an) - go... A - rru -

Arrunango

20

na - (an) - go... que mi ni - ño se duer - me. — Si - gi - lo - so en la

p

pp *lv*

p

22

som - bra vie - ne a tien - tas el sue - ño.

pp *lv*

mp

24

Pochissimo più lento *più p* **Più lento**

A - rru - nan - (an) - go... — A - rru - nan - go... —

Pochissimo più lento *pp* **Più lento**

p *pp* *lv*

ppp *8va-1*

El ordeñador

Música: Antonio Estévez

Letra: Popular

Edición: Cristina Núñez

Lentamente calmo, tenebroso ♩ = 63

Canto

Piano

pp l.v.

3 *un poco ad lib.*

poco affrett.

un poco ad lib.

p l.v.

(8vb) ----- l.v. *

5

poco affrett.

un poco ad lib.

p l.v.

l.v.

El ordeñador

7 *un poco ad lib.* *p poco affrett.*

No-che_os-cu-ra_y te - ne - bro - sa

l.v.
8^{vb}-----

9 *poco affrett.*

prés - ta - me tu cla - ri - dá_____

p
8^{vb}-----

11 *poco affrett.*

pa - ra se - guir - le los pa - sos a_u-na_in-gra - ta que se va

p mp
8^{vb}-----

El ordeñador

13 *ad lib.* *f* *poco affrett.*

¡Pa-vo real! ¡Pa-vo real! ¡Pa-vo real! ¡Pa-vo real! Ma-ña-na por la ma-ña - na

f *l.v.* *mp*

mf *l.v.* *p*

(8^{vb})

15 *poco affrett.*

rie - ga tu pa - tio de flo - res

mp

p

(8^{vb})

17 *poco affrett.*

que te vie-ne a vi - si - tar la Vir - gen de los do-lo - res

p

(8^{vb})

El ordeñador

19 *ad lib.* **f**

8va- ¡Ca-rrro de_o - ro! ¡Ca-rrro de_o - ro! ¡Ca-rrro de_o - ro! ¡Ca-rrro de_o - ro!

ff (incisivo) **p**

mf

(8vb)

20

8va- *poco affrett.*

mf **mf**

mp (8vb) l.v.

22 *ad lib.* **mf**

A - llá_a - rri - ba en a - quel al - to ten-go un po - zo de_a - gua cla - ra

ad lib. **mf**

mp (8vb)

El ordeñador

24 *poco affrett.* *tierno* *p*

don-de se la-va la Vir - gen los pie-ci - tos y la ca - ra ¡Nu-be blan - ca! ¡Nu-be blan - ca!

p *mp* *p*

8^{va} loco 8^{vb}

26 *mf* *ff* *mp* *p* *pp*

¡Nu-be blan - ca! ¡Nu-be blan - ca! ¡Nu-be blan - ca! ¡Nu-be blan - ca!

mf *ff* *mp* *p* *pp*

♩ = 80-88 (un poco ad libitum)

8^{va} l.v. (incisivo) 8^{vb}

28 *poco rubato* *mp* *p* *pp* *p*

Es - tre - lla de la ma - ña - na cla - ro lu - ce - ro del

poco rubato *mp* *p* *pp* *p*

7 7 8^{vb}

El ordeñador

31

dí - a có - mo no me des - per - tas - te cuan - do

pp *p* *pp*

p *8vb* *p* *8vb* *pp* *8vb*

34

Sub lento

se i - - ba el al - ma mí - a ¡Cla-ve -

mf *3*

Sub lento

pp *8vb*

36

f

li - to! ¡Cla-ve-li - to! ¡Cla-ve-li - to! ¡Cla-ve-li - to! ¡Cla-ve - li - to!

f *l.v.* *pp* *8va* *8va* *l.v.*

mp *pp* *mp* *l.v.*

8vb *l.v.*

Habladurías

(Fulía)

Música: Antonio Estévez

Letra: Manuel Rodríguez Cárdenas

Edición: Cristina Núñez

Con alegría jacarandosa $\text{♩} = 60$

Canto

f

Di - cen que hay u - na tie - rra pa - ra los ne - gros

Piano

5

mf *f*

don-de dul - ce y sa - bro - sa la me - la - ú - ra ¡Sí! Ba - mo - nó pa' a -

8va

mf *f* *ff*

9

llá, a - mo - nó, ba - mo - nó pa' a - llá a - mo - nó, ba - mo - nó pa' a -

l.v. *l.v.*

Habladorías

13

llá - a - mo - nó. *p* *(f)* Di - cen que hay u - na

17

sie - rra de pan tos - ta - o don -

f *p*

21

- de el "mai" que se siem - bra na - ce car - ga - o.

f

25

Di - cen de un cie - lo ver - de con san - tos ne - gros

p *f*

Habladorías

29

don-de_el cu - ra no ro - ba ni pi - de ná - (a).

p *f* *cres.....*

33

.....*cen*.....*do*

.....*cen*.....*do*

f

38

mf

O - le - lé, olelé, o - le - lé, olelé,

mf

43

o - le - lé, olelé, o - le - lé, olelé.

mf

Habladorías

47 *p* *mf*

Di - - - - cen que has - ta la chi - va de Dios es

51 *mf* *p* (opcional)

ne - gra so -

56 *mf*

- - - - bre bam - ba - rrias ne - gras y co - lo - rá - (as).

60 *f* (abierto)

La - - - - la - ra, la - ra,

Habladurías

65

la - ra, la - ra, la - ra, la - ra, la - ra, la - ra, la - ra.

70

Di - cen que en es - ta

74

tie - rra que he des - cri - bí - o to - dos tie - nen un

78

pia - zo pa' su sem - bra - o

Habladorías

82

l.v.

87

f Da - le, *f* da - le,

mf *mp* *f* *mf* *mp* *f*

8va 8va

91

f da - le.

mf *mp* *f*

8va

95

f Di - cen que has - ta la ne - gra Jua - na Bau - tis - ta

p *f*

l.v.

Habladorías

99

le die - ron dos sor - ti - jas con su pie -

103

dri - ta y al mo - re - no pa - sú - o bar - lo - ven -

(opcional) 3

107

te - ño un par de bro - de - qui - nes con su go -

3

111

mi - ta. A - (ay) que se me or - vi - da - ba:

falsete f

Habladorías

116 *natural*

en e-sa tie-rra to_el que na - ce, mi gua-te, le dan su ca - ma

121

y le can - tan can - cio - nes pa' que se duer - ma y le di - cen:

125 *falsete* *natural*

"Mi ne - gro có - me - te un dur - ce"; y es - pe-ran las mu -

129

je - res al que no vuelveno_hayni capa - ta - ces ni co - mi - sa - rios ni_a - pro - ve - chan el

Habladorías

133

sue - ño las ma - cau - re - les.

mf

137

141

Pe-ro_on - de_es - tá, (on) - de_es - tá_e - sa

(mf)

145

tie - rra ne - gro mo - ji - no

(mp) *mp*

Habladorías

149

que ca - si, ca - - si nos tie - ne a

mp

153

to - dos la bo - ca a - guá - (a)

mf

158 *Súb. lento* ♩ = 50 *mp*

Súb. lento ♩ = 50

E - sa tie - rra, tri - gue - ños, yo lo sa - bí - a.

f sfz *mf* *p*

162

Pe - ro... per - dí los li - bros de geo - gra -

f *pp*

165 *f* Habladurías
(opcional)
 fi - a. Ne-gro que na - ce ne-gro, ne-gro se va

168
 y es-tas co - si-tas güe-nas que yo he pin - ta - o son pu-ras in-ven-cio-nes pa' con-ver-

171 **Tempo primo** ♩=60
 sa - (a) La la - ra, la - ra, la

Tempo primo ♩=60

175
 la - ra, la - ra, la - ra, la - ra, la - ra, la - ra, la - ra....

Habladorías

180 *f* (abierto)

La - la - ra, la - ra, la - la - ra, la - ra, la - ra,

184

la - ra - la - ra, la - ra, la - ra, la - ra....

188 *f* *mf*

Da - le da - le

192 *mp* *f* *fp* Lento

da - le ¡sí!, ¡sí!, pa' con-ver - sá.

El jazminero estrellado

Música: Antonio Estévez
Letra: Jacinto Fombona Pachano
Edición: Cristina Núñez

Calmo (M.M. aprox. ♩ = 56)

Canto

El jaz - mi - ne - ro es - tre - lla - do ve -

Piano

4

poco rit. *a tempo*

ní - a de le - jos, — por la o - ri - lla de la tar - de, ten - di - da en el rí - o.

poco rit. *a tempo*

8

Pochissimo meno *poco affrett.*

A - llí, cer - ca del a - gua, nos cru - za - mos, cer - ca del a - gua,

Pochissimo meno *poco affrett.*

3 3

El jazminero estrellado

12 *rit.* *a tempo*

lu - na car - ce - le - ra del cre - pús - cu - lo. El jaz - mi - ne - ro es - tre - lla - do ve -

16

ní - a de le - jos: — él me dio su sa - lu - do car - ga - do de a -

19 *rit.* *poco* *a* *poco*

ro - mas; yo le di mi sa - lu - do car -

El jazminero estrellado

21 *a tempo* *cedendo*

ga - do de tiem - po. Tem-bló en la

a tempo *cedendo*

24 Poco piú mosso

bri - sa. Nos ro - bó la bri - sa: al jaz - mi -

Poco piú mosso *pp*

26

ne - ro es - tre - lla - do, sus es - tre - llas, pa - ra la

El jazminero estrellado

28

lu - na de la tar - de; y un po - co a

30

mí, las sí - la - bas de su sa - lu - do de - le - trea - do en a -

rit

32

ro - mas. El jaz - mi - ne - ro es - tre - lla - do me in - vi - tó

poco...a...poco **Tempo I**

El jazminero estrellado

35

lue - go pa - ra des - an - dar su ca - mi - no.

37 *f* (quasi recitativo)

Sí - gue - me. ¿A - dón - de, jaz - mi - ne - ro?

40 *rit.* Poco piú tranquilo

Y por la o - ri - lla de la tar - de, pre - sa en la lu - na del

a tempo

El jazminero estrellado

43

rí - o, el jaz-mi - ne - ro y yo nos fui - mos le - jos. A -

46

llá, mi ma - dre to - da - ví - a, pa - ra la mi - sa del

48

al - ba, en su jaz-mi - ne - ro es - tre - lla - do, cor - ta - ba las es - tre - llas

El jazminero estrellado

50 *cedendo* *Poco meno*

blan - cas. Las es - tre - llas, to - das las es -

cedendo *Poco meno*

52 *cedendo*

tre - llas que ca - ye - ron a - no - che pa - ra pa - li - de - cer en - tre sus

cedendo

54

ma - nos.

rit. *ppp*

La renuncia

Música: Antonio Estévez
Letra: Andrés Eloy Blanco
Edición: Cristina Núñez

Andante mesto ♩ = 80

Canto

Piano

pp *p* *mp*

cuasi recitativo
4 ♩ = 52 *mf*

He re - nun - cia - do a ti. No e-ra po - si - ble. Fue-ron va -

mf *p* *mp*

7 po - res de la fan - ta - sí - a; son fic - cio - nes que a ve - ces dan a lo i - nac - ce -

mf *p* *mp*

La renuncia

10 $\text{♩}=80$

si - ble u - na pro - xi - mi - dad de le - ja - ní - a.

12

p *mp* *mf*

15 $\text{♩}=52$

Yo me que - dé mi - ran - do co - mo el rí - o se i - ba po -

La renuncia

18 *mp* *poco a poco crescendo...*

nien - do en - cin - ta de la es - tre - lla... hun - dí mis ma - nos lo - cas ha - cia

21 *(cresc.)* *f*

e - lla y su - pe que la es - tre - lla es - ta - ba a - rri - ba...

Andante tranquilo ♩ = 52 *p*

He re - nun - cia - do a ti, se - re - na - men - te,

La renuncia

27

co - mo re - nun - cia_a Dios el de - lin - cuen - te;

29

he re - nun - cia-do_a ti co - mo_el men - di - go que no se de - ja

31

ver del vie - jo_a - mi - go; co - mo_el que ve par -

La renuncia

33

tir gran - des na - ví - os con rum - bo ha - cia im - po -

36

si - bles y an - sia - dos con - ti - nen - tes;

39

co - mo el pe - rro que a - pa - ga sus a - mo - ro - sos

La renuncia

41 *crescendo*

brí - os cuan-do hay un pe - rro gran-de que le en-se - ña los dien - tes; co-mo el ma -

mf *p*

44 *Piú animato* ♩ = 54

ri - no que re - nun - cia al puer - to y el bu - que e -

p

46

rran - te que re - nun - cia al fa - ro, y co - mo el

La renuncia

48

cie - go jun - to al li - bro a - bier - to y el ni - ño

50

po - bre an - te el ju - gue - te ca - ro.

mf

mf *mp* *f* *mf*

52

He re - nun - cia - do a ti, y a ca - da ins -

p

p *pp* *f* *mf*

mp *pp*

La renuncia

54 *pp*

tan-te re-nun-cia-mos un po-co de lo que an-tes qui-si-mos, y al fi-nal, ¡cuán-tas ve-ces el an-

56 *tenuto*

he-lo men-guan-te pi-de un pe-da-zo de lo que an-tes

58 *mf* Poco pesante ♩ = 48 *mp*

fui-mos! Yo voy ha-cia mi pro-pio ni-vel. Ya es-toy tran-

f poco rit. *mf* *mf*

La renuncia

61 *Poco meno*

qui - lo. *Poco meno* Cuan - do re - nun - cie a to - do, se - ré mi pro - pio

tratt. *p*

ped. *

63 *poco rit.* *a tempo*

due - ño; des - ba - ra - tan - do en - ca - jes re - gre - sa - ré has - ta el

poco rit. *a tempo* *pp*

ped. * *ped.* *

65 *p*

hi - lo. B.Ch.

pp

La renuncia

Come prima

Musical score for measures 67-69. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices and dynamic markings of *pp* and *p*. The vocal line is mostly silent in these measures.

Poco meno = 66

mp calmo sost.

rall.

Musical score for measures 70-72. The vocal line contains the lyrics: "La re-nun-cia es el via-je de re-gre-so del". The piano accompaniment includes dynamic markings of *mp*, *p*, and *rall.*, along with triplet markings. The tempo is marked "Poco meno = 66".

Poco meno = 66

Molto lento

Musical score for measures 73-75. The vocal line contains the lyrics: "sue-ño...". The piano accompaniment includes dynamic markings of *p*, *espress.*, and *pp*, along with triplet markings and a *rall.* marking. The tempo is marked "Molto lento".

¡Qué pena me da mirarte!

Música: Antonio Estévez
Letra: Manuel Felipe Rugeles
Edición: Cristina Núñez

Grave e tranquillo

Canto

Piano

pp (misterioso) *mf*

8vb

4

mp

pp *loco* *p* *pp*

l.v.

7

p

Mi voz per - di - da en la

p

10

nie - bla co - mo plu - ma so - bre el vien - to, ha de lle - gar has - ta

lv.

Detailed description: This system contains measures 10 and 11. The vocal line is in bass clef with a 5/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves: the left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The music features a mix of chords and moving lines. A dynamic marking of 'lv.' (pianissimo) is present in the piano part.

12

ti por es - tos des - fi - la - de - ros

mp *pp*

Detailed description: This system contains measures 12, 13, and 14. The vocal line is in bass clef with a 5/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves: the left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The music features a mix of chords and moving lines. Dynamic markings of 'mp' and 'pp' are present in the piano part.

15

In - dio sin tie - rra, sin ran - cho, sin co - bi - ja, sin som -

mf

Detailed description: This system contains measures 15, 16, and 17. The vocal line is in bass clef with a 3/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves: the left staff is in bass clef and the right staff is in treble clef. The music features a mix of chords and moving lines. A dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) is present in the piano part.

¡Qué pena me da mirarte!

18 *poco affret.* *mp*

bre - ro, so - lo, des - nu - do en el pá - ra - mo, con

21 *rit.*

ham - bre de pan mo - re - no.

24 *Mosso* ♩ = 66

In - dio que ya na - da

¡Qué pena me da mirarte!

27 *mp*

tie - nes a - llí don - de fuis - te due - ño, y que a -

p

30

ho - ra por la sie - rra vas ca - mi - nan - do en si -

poco sfz poco sfz poco sfz poco sfz poco sfz poco sfz

33 *mf*

len - cio tras el ca - ba - llo y la som - bra del

poco sfz poco sfz cresc. poco a poco

¡Qué pena me da mirarte!

36

úl - ti - mo en - co - men - de - ro.

f *rit. molto* Lento

rit. molto Lento *8va* *loco* *ff* *pp* l.v.

39

Mi

8va *pp (lontano)*

42

voz per - di - da en la nie - bla te va bus - can - do a lo

p

¡Qué pena me da mirarte!

45 *Più lento*

le - jos. *Più lento* *8va* Mi voz sa - cu - de el tam -

ff *f* *pp* l.v.

48

bor pri - mi - ti - vo de tu an - ces - tro. *p* In - dio sin

p l.v.

51

pez ni la - gu - na, sin car - na - da, sin an - zue - lo,

mp *crescendo* l.v.

¡Qué pena me da mirarte!

54 *f* *Meno*

In - dio que es - tás en la tie - rra co - mo un sau - ce a cam - po a -

56 *Ancora più lento* *p*

bier - to. Rui - na im - pa - si - ble.

59 *molto rit.*

Do - li - da es - ta - tua.

¡Qué pena me da mirarte!

61

Pá - ja - ro cie - go Qué

sffz l.v. *ppp* *pp*

65

Molto moderato

pe - na me da mi - rar - te y sa - ber que e-res tan nues - tro!

Molto moderato

Meno *sffz* *sfz*

68

8va *sffz* l.v. *pp* *morendo...* *sfz*

Polo doliente

Música: Antonio Estévez

Letra: Aquiles Nazoa

Edición: Cristina Núñez

Largo ♩ = 72

Canto

Piano

8va

8vb

sfz

*sfz*_{4.v.}

sfz

sfz

l.v.

Animato ♩ = 80

parlato (con naturalidad, sin entonación)

4

A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato ♩ = 80

8vb

pp

l.v.

5

rrar. A - quí vie - ne muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

8vb

l.v.

Polo doliente

6

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

pp

loco

l.v.

7

Súbito largo

rrar. Na - ció en un puer - to, mu -

Súbito largo

pp

f

fp

l.v.

11

rió en el ma - (ar) y se lla -

p

f

l.v.

Polo doliente

14

ma - ba Juan Sa - la - zar.

p *mf*

ffz l.v.

17 *Largo*

Largo *8va*

ffz l.v. *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* *ffz* l.v. *p*

20 *Animato* *parlato*

mp A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato *p* *pp*

Polo doliente

21 >

rrar. A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

pp *loco* l.v.

8va

22 >

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

l.v.

8va

23 Largo

rrar. A - no - che a - no - che sa - lió a pes - ca - (ar),

Largo

pp *sfz* l.v. *mp*

8va

Polo doliente

27

can - tan - do_a - no - che se dió_a la

mp

8vb

29

ma - (ar). Par - tió can -

mp

♩ = 48

(8vb)

32

tan - do y_al a - cla - rar vol - ví - a

l.v.

3

3

l.v.

(8vb)

Polo doliente

34 *Largo*

muer - to Juan Sa - la - zar.

sfz l.v. *sfz* l.v. *sfz* *sfz*

8va *8vb*

37

sfz l.v. *mp*

8va *8vb*

39 *Animato parlato*

mp A - quí vie-ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato

pp

Ped.

Polo doliente

40

rrar. A - quí vie - ne - el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

8vb

41

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

8vb

42

Súb. meno

rrar. Lo a - mor - ta - ja - ron los del lu -

Súb. meno

pp l.v.

pp p mp

Polo doliente

45

gar con su fra - ne - la de pa - rran -

l.v. *l.v.*

48

dear, y ya lo lle - van a se - pul -

f sostenuto

ffz *ffz* *l.v.* *mf* *ffz*

8vb

50

tar en u - na ca - ja sin ce - pi - llar, mu - das las

8va *ffz* *ffz* *l.v.* *f* *l.v.* *ff* *l.v.*

8va

8vb *ffz* *ffz*

Polo doliente

53

gen - tes lo ven pa - sar, lue - go se

pp *sfz* *sfz* *sfz* l.v. *8va*

55

que - dan mi - ran - do_el mar.

pp l.v. *sfz* l.v. *ppp* rit. *mp* *8va* *8vb* *sfz*

58

Animato *parlato*

A - quí vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - tar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

Animato *mf* *pp*

Polo doliente

59 >

rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te - rrar, cua - tro pes - ca - do - res lo van a_en - te -

8^{va} loco

60 Allegretto ♩ = 88

rrar.

Allegretto ♩ = 88

cantabile

63

Polo doliente

66 *mf*

Co - mo_un a - bra - zo sin ter - mi - nar que - dan los

69

re - mos en al - ta - mar.

71 *mf*

Co - mo_un a - bra - zo sin ter - mi -

Polo doliente

73

nar _____ que - dan los re - mos en al - ta - mar, _____

76

mf *f*

en al - ta - mar,

78

f *sub. meno*

en al - ta - mar.

sub. meno *f* *sff.* *l.v.*

Canciones otoñales

1.- Todas las rosas blancas

Música: Antonio Estévez
Letra: Juan Ramón Jiménez
Edición: Cristina Núñez

Larghetto ♩ = 46

Canto

p To-das las ro-sas blan-cas que rue-den a tus

Piano

p *poco*

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line (Canto) is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 12/8. It begins with a whole rest followed by a quarter rest, then a series of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, with slurs and fingerings (2, 2). The piano accompaniment (Piano) is in bass clef with the same key signature and time signature. The right hand plays chords in the upper register, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand plays a simple bass line with quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). Dynamics include a piano (*p*) marking and a hairpin crescendo leading to a *poco* marking.

3

pies, qui - sie - ra que mi al - ma las hu - bie - se bro -

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with a quarter note G4, a quarter rest, and then eighth notes: A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, with slurs and fingerings (2, 2). The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include a piano (*p*) marking and a hairpin crescendo leading to a *poco* marking.

5

ta - do. Qui-sie-ra ser un sue - ño, qui - sie - ra ser un

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The vocal line continues with a quarter note G4, a quarter rest, and then eighth notes: A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, with slurs and fingerings (2, 2). The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include a piano (*p*) marking and a hairpin crescendo leading to a *poco* marking.

Todas las rosas blancas

7 *meno* *rall...* 2 2 2 2

li - rio pa - ra mi - rar de fren - te tus gran-des o - jos cla - ros.

10 2 5 4

Que mi vi-da tu-vie-se_u-na luz in-fi - ni - ta jo-ya de los sen-de-ros que_a - dor-na - ra tu

12 2 2 2 2 2

pa - so. Qui - sie - ra ser o - ri - lla de flo-res de ri -

Todas las rosas blancas

14 *rall... molto*

be - ra, por ir - te a - com - pa - ñan - do, por ir - te em - be - le -

16 *a tempo*

san - do. El pai - sa - je sin nom - bre de tus o - jos per -

18

di - dos, el a - gua pa - ra el si - tío úl - ti - mo de tus

Todas las rosas blancas

20

la - bios, (tie-rra del me-dio - dí - a don - de tú des - can -

22 *meno*

sa - ras) la pa - lo - ma in - mor - tal que al - can - za - ran tus

24

ma - nos.

rall. molto

ppp

2.- Te deshojé como una rosa

Música: Antonio Estévez
Letra: Juan Ramón Jiménez
Edición: Cristina Núñez

Teneramente calmo ♩ = 54

Canto

Piano

mf

p *mf* *mf* *mp* *rall. molto*

4 **a tempo** *p*

Te des - ho - jé co - mo_u - na ro - sa _____ pa - ra ver - te tu

a tempo *p*

p *espressivo*

6

al - ma, y no la vi. Más to - do en

2.- Te deshojé como una rosa

8 *crescendo*.....

tor - no (ho - ri - zon - tes de tie - rras y de ma - res)

Ped.

crescendo.....

10 *f* *rall...*

to - do has - ta el in - fi - ni - to se col - mó de u - na e - sen - cia in - men - sa y

f

rall...

12 **Tempo I°** *poco meno*

be - lla, in - men - sa y be - lla.

Tempo I°

poco meno

p *più p* *mp* *p* *pp*

3.- Limpio iré a ti.

Música: Antonio Estévez
Letra: Juan Ramón Jiménez
Edición: Cristina Núñez

Molto moderato e pesante ♩ = 56

Canto

Piano

mf

f

3 *f*

Lim - pio_i - ré a ti, es - pé - ra - me (co - mo la

mp

5

pie - dra del a - rro - yo) la - va - do en el to - rren - te de mi

mfp

mfp

3.- Limpio iré a ti.

8 *mf* *f* *meno* *mp sub.*

llan - to. Te es - pe - ro. Ven tú lim - pia (cual u - na es -

f *meno* *mf* *p sub.*

10 *rall. molto*

tre - lla tras la llu - via) en la llu - via sua - ve de tus

8va *ppp* *rall. molto*

12 *a tempo*

lá - gri - mas.

a tempo *mf* *p* *rall...*

4.- Aquella tarde

Música: Antonio Estévez
Letra: Juan Ramón Jiménez
Edición: Cristina Núñez

Lento e calmo (desolado) ♩ = 48

Canto

Piano

p espressivo

5 Canto

A - que - lla tar - de, al de - cir - le yo que me i - ba del

5

mp *p* *p* *mp*

9

(falsete) *pp* *mf*

pue - blo, me mi - ró tris - te (¡qué dul - ce!), va - ga - men - te son - rien - do.

9

mf *f*

8vb-----

4.- Aquella tarde

13 Pochissimo più mosso *p* *mp* *mf poco tratt.* Poco meno 3

Me di - jo: ¿Por qué te vas? Le di - je: "Por-que el si -

13 Pochissimo più mosso *pp* *mp* *mp*

(8vb)

18 *f* *mf* 6

len - cio de_es-tos va - lles me_a - mor - ta - ja co-mo si_es-tu-vie-ra muer - to"

(8va)

18 *f*

22 *p* *mf* 3 3

¿Por qué te vas? "He sen - ti-do que

22 *p* *pp*

4.- Aquella tarde

27 *poco tratt.*

quie-re gri-tar mi pe - cho y en es - tos va - lles ca - lla - dos voy a gri - tar y no

31 *p* *mp* *poco tratt.*

pue - do" Y me di - jo: ¿A dón - de vas? Y le di - je:

35 *Andante tranquilo* ♩ = 52

"A - don - de el cie - lo es - té más al - to _____

4.- Aquella tarde

37

y no bri-llen so-bre mí tan - tos lu - ce - ros" _____

37

ped. *

39 *Molto calmo* ♩=58

Hun-dió su mi-ra-da ne - gra so-bre los va - lles de - sier - tos y se que-dó mu-da y

39 *Molto calmo* ♩=58

ped.

poco tratt.

42 *Più calmo*

tris - te va - ga-men-te son - rien - do. _____

42 *Più calmo*

p *pp*

CONCLUSIONES

Una vez recopiladas y seleccionadas las fuentes, digitalizadas las partituras y establecido un aparato crítico basado en el estudio hermenéutico de los textos, la presente investigación desembocó en la fijación editada de las partituras de las *Canciones para canto y piano de Antonio Estévez*, de lo cual se derivan las siguientes conclusiones:

- El resultado de este trabajo consiste en la reedición de un corpus de obras muy representativo del género de la *canción de arte* compuestas por Antonio Estévez, notable discípulo del maestro Vicente Emilio Sojo y gran músico venezolano del siglo XX.
- Esta nueva edición crítica de *17 Canciones para canto y piano de Antonio Estévez* presupone la fijación de un texto musical claro y normalizado del corpus de obras, apoyado sobre un aparato crítico y respaldado según los postulados de Caraci (2001) y Grier (2008).
- Debido a las circunstancias en las cuales se originó nuestra fuente principal, podemos inferir que los descuidos editoriales señalados en este trabajo encuentran plausible explicación en el hecho de que la edición fue un trabajo encargado a cinco personas que laboraron separadamente y *por su cuenta* al copiar en limpio esta colección de canciones. Dicho descuido editorial también puede atribuirse a que los objetivos del compositor con este trabajo fueron cambiando durante el proceso de copiado.
- Los cambios textuales registrados en las notas críticas sobre nuestras decisiones no alteran la música original del compositor, la cual sí se percibía equívoca en muchos casos debido a errores de copiado y ausencia de orientaciones editoriales básicas que normalizaran el trabajo.
- Ante la deficiente calidad de la fuente original (las partituras fotocopiadas y compiladas en el *Cuaderno*), su carencia de criterios editoriales, las fallas e incoherencias de su texto musical y el estilo desigual de su presentación, se hizo necesario tomar decisiones editoriales que trasvasaran la partitura a una fuente inteligible, cuya mayor claridad y fiabilidad redundará en beneficio de los músicos en el momento de definir rápidamente sobre el montaje del repertorio.

- Además de brindar a cantantes e instrumentistas la posibilidad de apreciar toda la riqueza melódica de este repertorio que consideramos aún por descubrirse, esta nueva edición sobre *17 Canciones para canto y piano* promueve la figura de Antonio Estévez como un músico versátil que trascendió en ámbito de la música coral y que, como legítimo discípulo del maestro Sojo, incursionó en otros géneros compositivos como la *canción de arte*.

REFERENCIAS

- ABBAGNANO, N. (1997). *Diccionario de filosofía*. Colombia. Fondo de Cultura Económica. Primera reimpresión.
- ACUÑA, G. (1986). *Maestro Sojo*. Caracas: Editorial Arte.
- ARAUJO, O., SALCEDO, E. (1979). *Rugeles. Esta es la tierra del amor sencillo*. Gobernación del estado Táchira.
- BALZA, J. (1982). *Iconografía. Antonio Estévez*. Caracas: Ayacucho.
- BÉHAGUE, G. (1983). *La música en América Latina. Una introducción (Music in Latin America: An Introduction, 1979)*. Trad. Miguel Castillo Didier. Caracas: Monte Ávila. Primera edición.
- BLANCO, A. E. (1980). *Poesía de tierras que me oyeron a Baedeker 2000*. Caracas: Centauro 80.
- CAICEDO, P. (2013). *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte*. [en línea] [fecha de consulta: 11 de noviembre 2018]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/22624/1/T34567.pdf>
- CALCAÑO, J. (2001). *La ciudad y su música*. Caracas: CEDIAM-UCV.
- CARACI VELA, M. (2005). *La filología musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici Volume I y II*. Lucca: Librería Musicale Italiana.
- CASTELLANOS, G. (1996). *Antología de la Música Coral Venezolana Caracas: Cuadernos Lagoven*.
- COLOMBANI, H. (1968). *Orfeón 25 años*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- DE SOLA, I. (1938). *Balbuces. Poemas*. Chile: Taller Gutenberg.
- ESTÉVEZ, A. (1982). *17 piezas infantiles para piano*. Caracas: Antolín.
- _____ (1984). *Antonio Estévez canciones corales*. Caracas: Ed. Instituto latinoamericano de investigaciones y estudios musicales Vicente Emilio Sojo.
- _____ (ed.) (1986). *Antonio Estévez. Canciones para canto y piano*. Caracas.
- _____ (1987). *Cantata criolla*. Caracas: Ed. Instituto latinoamericano de investigaciones y estudios musicales Vicente Emilio Sojo
- ESTÉVEZ, R. (2017). *Composiciones y arreglos corales Antonio Estévez*. Fundación Compañía Nacional de Música.
- FOMBONA PACHANO, J. (1964). *Poesías*. Caracas: Imprenta Universitaria.
- GEROU, T. & LUSK L. (1996). *Essencial Dictionary of Music Notation*. California: Alfred.
- GÓMEZ, C. (1988). *La música y los músicos del estado Guárico*. San Juan de los Morros: Fundación Guariqueña para la Cultura.
- GRAY, L. (1966). *The American Art Song: An inquiry into its development from the colonial period to the present*. Ph D. Dissertation. Columbia University.
- GRIER, J. (2008). *La edición crítica de música. Historia, método y práctica. (The critical editing of Music. History, method, and practice, 1996)*. Trad. Andrea Giráldez. España: Akal. Primera edición.
- GUIDO, W. (1998). Estévez Aponte, Antonio. En J. Peñín y W. Guido (Dirs.), *Enciclopedia de la música en Venezuela Tomo II* (pp.559-562). Caracas: Fundación Bigott.

- HERNÁNDEZ, A. T. (1976). *Aldea de la infancia*. Caracas: Imprenta Universitaria.
- HERNÁNDEZ L, R. (1968). "Antonio Estévez" en *Composers of America*, Nro. 14. Nueva York: OEA, pp. 71-74.
- HODEIR, A. (2000). *Cómo conocer las formas de la música*. Madrid: EDAF y Morales, S.A. Quinta edición.
- HUSST, J. (1953). *The Art Song*. Norman Oklahoma. University of Oklahoma Press.
- JIMÉNEZ, J. R. (1959). *Libros de poesía*. Madrid: Aguilar. Segunda edición.
- JIMÉNEZ, J. R. (1969). *Segunda antología poética*. Madrid: Austral.
- LARA, L. (s/f). *Trece canciones venezolanas*. Caracas: Sucre.
- LIRA, E. (1987). *Vicente Emilio Sojo*. Los Teques: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.
- LOBO, M. (2006). *Proceso de orquestación aplicado a cuatro canciones de Antonio Estévez*. Trabajo de grado. Caracas: IUDM.
- LÓPEZ, H. (1987). *La "Cantata Criolla" de Antonio Estévez*. Caracas: Instituto de Investigaciones Musicales Vicente Emilio Sojo.
- MAGLIANO, E. (1976). *Música y músicos de Venezuela: Apuntes Históricos Biográficos*. Caracas: Corporación Venezolana de Guayana.
- MAGO, O. (1975). *Sojo, un hombre y una misión histórica*. Caracas: Ediciones Orquesta Sinfónica de Venezuela.
- MALDONADO, J. (2021). *La Música Coral en Venezuela. El repertorio Madrigalístico en la Escuela de Santa Capilla (1924-1966)* [en línea] [fecha de consulta: 07 de noviembre 2022]. Disponible en: https://www.academia.edu/83964351/La_musica_coral_en_Venezuela
- NAZOA, A. (1995). *Poemas populares. Antología*. Caracas: Monte Ávila. Tercera edición.
- NÚÑEZ, C. (2011). "Canciones para voz y piano de Antonio Estévez: Una aproximación crítica a las fuentes". En *Revista Música en Clave* [en línea]. Enero- abril 2020. [fecha de consulta: mayo 2020]. Disponible en: <http://www.musicaenclave.com/articulospdf/cancionesdeantonioestevez.pdf>
- PAZ CASTILLO, F. (s/f). *Poesía*. Caracas: Ayacucho.
- PEÑA, I. (1955). *Música sin pentagrama*. Caracas: Sucre.
- PEÑÍN, J. (2008). *La voz plural*. Caracas: Arte.
- PEÑÍN, J. Y GUIDO, W. (Dirs.). (1998). *Enciclopedia de la Música en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- PLAZA, J. (1941). *Canciones infantiles compuestas por los alumnos de la Escuela Nacional de Música*. Caracas: Ministerio de Educación Nacional.
- RAE (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Madrid: Autor.
- RAMÓN Y RIVERA, L. (1955). *La música folclórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1972). *La canción venezolana*. Maracaibo: Universidad del Zulia.
- _____ (s/f). *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano Editores.

- RODRÍGUEZ CÁRDENAS, M. (1972). *Tambor. Poemas para negros y mulatos*. Caracas: Contraloría General de la República.
- RODRÍGUEZ, R. (2008). *Catálogo de obras infantiles de compositores académicos venezolanos (1948-2008)*. Trabajo Especial de Grado (Maestría en Música). Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- RUGELES, M. F. (2009). *Obra poética*. San Cristóbal: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses.
- SANGIORGI, F. (1989). “El Maestro Vicente Emilio Sojo, vida y obra (fragmentos)” en *Revista musical de Venezuela*. Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo. Año X, N° 27 (enero-abril), pp. 77-102.
- _____ (1972). *Canciones corales*. Caracas: Editorial Latinoamericana de Música Simón Bolívar.
- _____ (1993). “El maestro Antonio Estévez” en *Estévez, Antonio. Canciones Corales*. Caracas: FUNVES. Músicos venezolanos contemporáneos, pp. 72-74.
- SANS, J. (2015). “La edición musical como ocasión extrema de la interpretación”. *Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*. N° 23 pp. 17-42
- _____ (2016). “Las 17 piezas infantiles y el síndrome de la página en blanco” en *Revista cultural Carohana* [en línea]. Mayo 2016, n° 19. [fecha de consulta: 22 enero 2017]. Disponible en: <https://www.academia.edu/25608774/RevistaCulturalCarohanaNo19DedicadaaAntonioEst%C3%A9vez>
- TORRES, E. (2016). “La música de Antonio Estévez en el archivo de la Fundación Morella Muñoz”. En *Revista cultural Carohana* [en línea]. Mayo de 2016, N° 19. [fecha de consulta: 22 enero 2017]. Disponible en: https://www.academia.edu/25608774/Revista_Cultural_Carohana_No_19_Dedicada_a_Antonio_Est%C3%A9vez
- TORTOLERO, N. (1996). *Sonido que es imagen... Imagen que es historia. Iconografía de compositores venezolanos y los instrumentos musicales*. Caracas: Banco Provincial/Funves.
- VILLALOBOS, H. G. (1988). *Obra poética, Tomo I*. Caracas: Contraloría General de la República.

REFERENCIAS EN LÍNEA DE VIDEO Y AUDIO

- “Antonio Estévez OPUS Parte 1. Felipe Izcaray, Coral Vinicio Adames, Orquesta Simón Bolívar. (2017, enero 11) [Programa de televisión]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Ab1ttgduQtQ> [Consulta: 2018, mayo 5].
- “Antonio Estévez OPUS Parte 2. Felipe Izcaray, Coral Vinicio Adames, Orquesta Simón Bolívar. (2017, enero 11) [Programa de televisión]. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=_sN9pceRS8Y [Consulta: 2018, mayo 5].

- “Antonio Estevez OPUS Parte 3. Felipe Izcaray, Coral Vinicio Adames, Orquesta Simón Bolívar. (2017, enero 11) [Programa de televisión]. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=SIE5P_QGSjs_ [Consulta: 2018, mayo 5].
- “Antonio Estevez OPUS Parte 4. Felipe Izcaray, Coral Vinicio Adames, Orquesta Simón Bolívar. (2017, enero 11) [Programa de televisión]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=OpO0u446JTo> [Consulta: 2018, mayo 5].
- Antonio Estévez y Felipe Izcaray en Clásicos Dominicales RCTV (2015, junio 11) [Programa de televisión]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=kmn9DolPOp8&t=14sC> [Consulta: 2018, mayo 5].
- Entrevista Antonio Estévez VTV (2015, diciembre 7) [Programa de televisión]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=64OwXcWTpgM&t=1s> [Consulta: 2018, mayo 5].
- “Antonio Estevez & Felipe Izcaray: *Cantata Criolla* (1982 interview)” (2013, octubre 4). [Programa radial]. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=63umItXGRLM&t=887s> [Consulta: 2018, mayo 5].
- “Antonio Estévez seis canciones venezolanas, Morella Muñoz y Corrado Galzio” (2021, abril 15) [Grabación de audio en línea] Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=mC2TUIQEeUk> [Consulta: 2021, mayo 20].
- “Ocho canciones para voz y piano (textos de Manuel Felipe Rugeles)” (s/f) [Grabación de audio en línea] Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=LEWHdVYCJOs&t=1026s> [Consulta: 2020, abril 8].
- “Inés Feo La Cruz sings Antonio Estevez's songs: *Polo Doliente*” (20XX, feb... XX) [Grabación de video] Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=XgLgb5F8hI&t=6s> [Consulta: 2020, abril 8].

ANEXOS

ANEXO I: FUENTES MUSICALES DE LAS OBRAS EDITADAS

ANTONIO ESTEVEZ

**CANCIONES
PARA CANTO Y PIANO**

CALIGRAFOS:

Corina Arteaga

Ma. de Lourdes Jiménez

Fernando Lentini

Flor A. Martínez

Katedrine Sánchez

©. Todos los derechos reservados a Ediciones Antonio Estévez. (Única edición autorizada por el autor.) Caracas, noviembre de 1986.

20 Comendador
 12 En el Campo
 5 Fresas maduras
 3 Los gallos
 55 Polo Doliente
 1 Azul y Verde
 10 Primeros Pasitos
 41 La Renuncia
 14 Nana del Llanto

INDICE

1-	I. 18	AZUL Y VERDE	1
2-	II. 9	LOS GALLOS	3
3-	III. 21	FRESAS MADURITAS	5
4-	IV. 21	PRIMEROS PASITOS	10
5-	V. 21	EN EL CAMPO	12
6-	VI. 12	NANA DEL LLANTO	14
7-	VII. 21	ARRUNANGO	17
8-	VIII. 38	EL ORDENADOR	20
9-	IX. 190	HABLADURIAS	25
10-	X. 56	EL JAZMINERO ESTRELLADO	37
11-	XI. 45	LA RENUNCIA	41
12-	XII. 190	QUE PENA ME DA MIRARTE	49
13-	XIII. 179	POLO DOLIENTE	55
	XIV.	CANCIONES OTOMALES	65

14 175 14
 15 118 15
 16 132 16
 17 145 17

Wristina

Azul y Verde

(S/F)

Poesía: Irma De Sola
Música: Antonio Estevez

Allegretto gracioso $\text{♩} = 69$

Canto

Qui - sie - ra ha - cer me un tra - je a -

Piano

4

- zul; con el co - lor del cie - lo,

7

con el co - lor del mar. Qui -

Esta edición es la única autorizada por el autor. Caracas Marzo 86.

10

-sie-ra ha-cer-me un tra-je ver - - de con el co-lor de la mon-ta- - ña y de las a-guas

13

ver - des. *poco meno* !Se - ri - a muy her - mo - - so

poco meno

16

rit. tempo primo
mi tra-je a-zul y ver - - de.

rit. tempo primo *rit. poco a poco*

Los Gallos

Poesía: Fernando Paz Castillo
Música: Antonio Estevez

And
Calmo

Canto

Am Cm
muy ligado

Piano



Red. - - - - - *Red.* - - - - - *Red.* - - - - -

En la parte de la primera estrofa.

Un ga - llo can - - ta, o - tro le res - pon - - de y o - troy

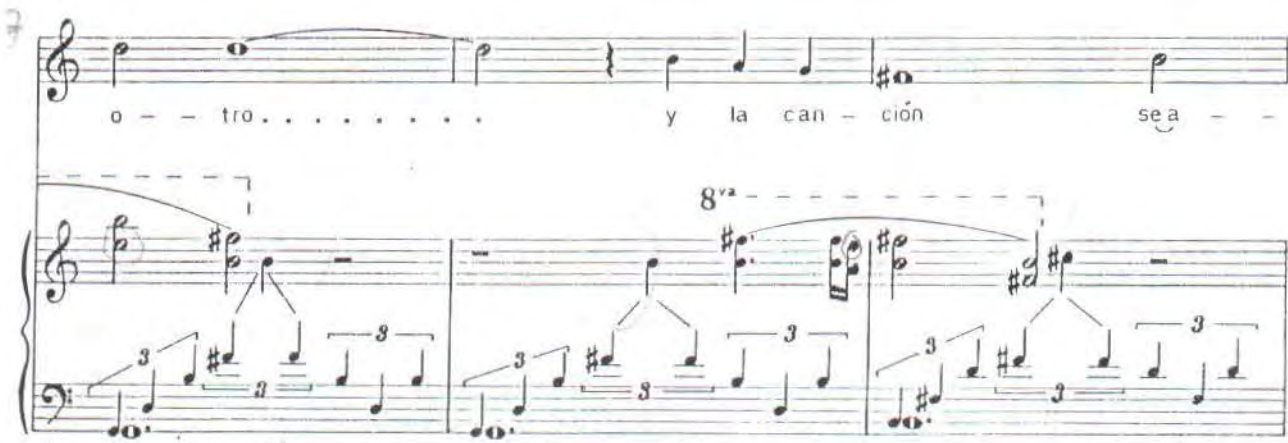
8^{va}



Red. - - - - - *Red.* - - - - - *Red.* - - - - -

o - - tro y la can - ción sea - -

8^{va}



Red. - - - - - *Red.* - - - - - *Red.* - - - - -

6

- le - ja has - ta per - der - se en el si - len - cio in - men - so de la noche ne - gra

8^{va} Red. Red. Red. Red.

7

La cadena es tan lar - ga. Se di - ri - - a que

poco meno

poco meno Red. Red.

8

can - tan con los ga - llos las es - tre - - llas.

poco rit. tempo primo

poco rit. tempo primo rit. perdiéndose

poco rit. tempo primo 8^{va} rit. perdiéndose Red. Red.

Fresas Maduritas

(Pregón)

Julio

Poesía: MORALES LARA

Música: ANTONIO ESTEVES

Allegretto gracioso ♩ = 80

Canto

Allegretto gracioso ♩ = 80

Piano

4

Meno

¡Fre - - - - - sas ma-du - ri - tas . !,

Meno

8

Tempo I°

¡fre - - - - - sas !

Re - par - te la voz re -

Tempo I°

12

- cuer - - dos del - bo - - ra - - - - das mon - ta - - ñe - - - ras, su - ges - tio - - na la pa -

16

- la - - bra u - najn - ten - ción de po - - e - - ta. . El pre - - gón va por la

legg

20

vi - - - a ma - ña - - nean - - - - do sol y ven - - - ta, la pa -

23

- la - - bra nos de - - vuel - - ve u - na tem - pra - - na le - - - yen - - du. .

27

30

Meno *f*

i Fre - - - - - sas ma-du - - ri - - tas . . . ! ,

Meno

34

Tempo I^o *mp*

i fre - - - - - sas !

Ca - pe - ru - ci - ta, la

Tempo I^o

rit. *pp* *p*

38

Ro - - ja, ma - dru - ga - - do - - - - - ra de fre - - sas pa - ra la bo - - ca del . . .

42

lo - - - bo , fre - saen san - - - gre , car - ne fres - - - ca . . Le - chey

45

fre - - - - sa , bo - ca dul - - - ce pre - gón de ma - ña - na e -

legg.

46

- ter - - na , lá - piz ro - - - jo , lin - do - ga - fei - - te prue - ba - sa - bor deg - - tra

52

fre - - sa . . .

mf

55

Meno *f*

i Fre - - -

Meno

58

61 47

--- sas ma-du - - ri - - tas . . . !, i fre - - sas !

p

rit.

"Primeros Pasitos"

(A mi hija María Victoria)

Poesía: Ana Teresa Hernández
Música: Antonio Estévez

a SM

Canto *THo Abr 7*

Andante tranquilo $\text{♩} = 60$

Piano *T:1*

Andante tranquilo $\text{♩} = 60$

p

Pri -

5

- me - ros pa - si - - tos que die - ron tus pies, cor -

G7 y1

C3

9

- ti - tos pa - si - - tos de mi pe - que - ñín.

A11

Esta edición es la única autorizada por el autor.
Caracas Marzo 86

13 Lento $\text{♩} = 46$

mf

u - no, dos, tres u - no, dos,

Lento $\text{♩} = 46$

16 Andante Come prima ma un poco meno

tres. A - - si, des - pa - - ci - - to ca -

19 - mi - na - rás muy bien, a - - si, des - pa -

22 *rall.* 24

- ci - - to ca - - mi - na - rás muy bien.

rall.

En el Campo

Poesía: Ana T. Hernandez

Música: Antonio Estevez

Allegretto $\text{♩} = 80$

Canto

Piano

pp *legato* *mf* *p* *mf*

pp *mp* *f* *mp* *p*

Flau - ti - - ta má-gi-ca del

ri - o , Flau - ti - - ta má-gi-ca del ri - o a-com-

(Preferible el Fa B[♭] alta)

- pá - ñamea , can - - ta (ar), a-com-pá - - ñamea can - tar Bri-

13

- si - - ta, bri - si - ta dan - za - - ri - - na, Bri - si - - ta, bri - si - ta dan - za -

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

16

- ri - - na En - sé - - ña-me a bai - - la (ar) en -

mf *p* *mf* *p*

17

- sé - - ña-me a bai - - lar ah

mf

22

ah ah

p *mf* *p*

p *poco rit.*

"Nana del Llanto"

Poesía: Antonio Aparicio
Música: Antonio Estévez

Andante lento e molto calmo $\text{♩} = 66$

P y tierno

Canto

Piano

8^{va}
Dm 4/4m

Duer - ma la flor chi -

PP

4

- qui - - ta que es - tá llo - ran - - do. Duer - ma,

PP

8

due - (er) ma. (B.ch.) La ni - ña que es - tá en la

12

8^{va}

Cu - na los o - - jos ron - cos de llan - to.

Esta edición es la única autorizada por el autor.
Caracas Marzo 86

15 *pia P* *mp*

Duer - ma, duer - ma, (B.ch.)

Gm⁹ 7 Rem Gm⁹ ADD Gm⁹ Am⁷ Gm⁷ Rem¹¹ ADD

19

van las o-las del mar..... el vien - to ne-gro se a - le - - ja.

Gm⁷ Bm⁷ Fm⁷

23

Duer - ma, due - (er) - ma. (B.ch.)

E⁷ Gm⁷ Bm⁷ 8^{va}

26

Ba - 'jan des - de las al - tu - ras del

Gm⁷ Bm⁷ 3

27

cie - lo blancas o - ve - jas la más pe - que - ña le di - ce

33

un poco meno rall. molto Andante ³⁵ come prima, ma un poco

dán - do - le su pa - ta tier - na Duer - ma la ni - ña chi -

35

piu Lento

- qui - ta que sue - ñe y duer - ma.

39

mp *piup* *PPP* Piu Lento ⁴² rall.

Duer - ma due - (er) ma, (B.ch.)

"Arrunango"

(Canción de Cuna Indígena)
(A mi esposa Flor)

Poesía: Héctor G. Villalobos
Música: Antonio Estevez

Teneramente calmo $\text{♩} = 72$

mp *p*

Canto

A - rru-na (an) - go... A - rru-na (a--

Piano

Lento $\text{♩} = 69$

(p) *piu p*

- an) - - go... A - sí di - ce la ma - dre can - tan - - do... (B.Ch.)

p *pp*

8^{va} bassa

La pa - la - bra de mú - si - ca

Esta edición es la única
autorizada por el autor.
Caracas, Marzo 86

2

tie-ne un sa-bor in - - di - ge-na ... de gua - ru - - ra, de

3

Dim. EXP. 2?

poco rit

a - - gua de ja - - guey y de pa - - ja - ro.

poco rit.

43

El ni - ñoes un o - vi - - llo de la - na can - do -

rit. poco a poco

- ro - - sa ... La can - ción es la rue - ca que lo hi - la en la no - - che ...

17 *mp*

A-rru-na ————— (an) - go... A-rru - na ————— (an) - go... *p* quem i ni-ño se

mp *p*

20

duer - - me... si - gi - lo - sa en la som - bra vie - raga tien - - tas el

pp *lasc. vib.* *mp* *pp*

Poch piu lento

Piu lento

sue - ño... A-rru-na ————— (an) - go... A-rru - nan - - go...

p *pp* *pp* *lasc. vib.* *ppp*

El Ordeñador

Poesía: Popular
Música: A. J. Estévez

Lentamente calmo, tenebroso ♩=63

Canto

Piano

Handwritten notes above the vocal line: *pp*, *l.v.*

Handwritten notes below the piano accompaniment: *pp*, *l.v.*, *8va bassa*, *ped.*

Handwritten notes above the vocal line: *Un poco ad lib.*

Handwritten notes below the piano accompaniment: *8va poco affrett.*, *Un poco ad lib.*, *l.v.*, *P*, *l.v.*

Handwritten notes above the vocal line: *Un poco ad lib.*

Handwritten notes below the piano accompaniment: *8va poco affrett.*, *Un poco ad lib.*, *mp*, *mf*, *l.v.*, *mp*, *l.v.*, *8va bassa*, *l.v.*

9/12
Un poco ad Lib. *poco affrett...* *poco affrett...*
 Noche oscura y tene-bro - sa....
 préstame tu clari-dá.....
 8^{va} bava

31/16
poco affrett...
 pa-ra se-guirle los pa - sos d'un día gra - ta que se va....
 8^{va} bava

23/16
ad lib. *poco affrett.*
 ¡Pavo real! ¡Pavo real! Pavo real! Pavo real!.....
 mañana por la mañá - na...
 8^{va} bava

1414

76 *poco affrett.* *17* *poco affrett...*

riegatupatiode filo - res... que te viene si tar la vir - gendelas Doto - res...

8^{va} bassa

77 *ad lib.* *18* *Poco affrett.*

ff iCarro deo - ro! iCarro deo - ro! iCarro deo - ro! iCarro deo - ro!...

mf *mf* *mf* *mf*

(incisivo) *mf* *(mp)* *mf* *mf*

8^{va} bassa

78 *ad libitum* *19* *ad libitum* *23*

Altaarriban aquel al to lengoun Po - zo de agua cla - ra

mf *mf* *mf* *mf*

8^{va} bassa

178

poco affrett... *p tierno*

donde se lava la vir - gen los pieci - tos y la ca - ra inube blan - ca inube blan - ca!

P *mp* *P*

8^{va} bassa - - - - loco *mp* 8^{va} bassa - - - - *P*

25/16

27

mf *♩ = 80 (Un poco ad libitum)*

inube blan - ca inube blan - ca inube blan - ca inube blan - ca!...

ff *l.v.* *mp* *p* *pp* *l.v.*

8^{va} bassa - - - - Ped. - - + 8^{va} bassa

♩ = 84-88 (Un poco ad libitum)

poco rubato

mp *p* *pp* *l.v.* *p* *l.v.*

Es - tre - lla de la ma - ña - - - - na ... cla - ro lu - ce - ro del

8^{va} bassa - - - -

di - - a . . . có - mo no me des - per - tas - - le cuan - do

p *pp* *p* *pp* *pp*

8^{va} bassa 8^{va} bassa 8^{va} bassa

35 Sub lento

sei - bael al - ma mi - a . . . i clave - li - to! clave - li - to!

pp *mp* *pp* *l.v.*

8^{va} bassa

37 $\frac{X}{4}$ $\frac{6}{8}$ 38

iclave - li - to! clave - li - to! clave - li - to!

f *mp* *pp* *l.v.*

8^{va} bassa

"Habladurias" "Fulía"

Con alegría Jacarandosa ♩ = 60

Poesía: Manuel Rodríguez Cardena
Música: Antonio J. Estévez

Canto



Piano





*Esta edición es la única autorizada por el autor.
Marzo (1986)*

13

- llag - mo - no. Di - - - - cen que hay u - na

19

sie - rra de pan tos - ta - o don - - -

21

- deel "mai" que se siem - bra na - ce car - ga - o

25

Di - cende un cie - lo ver - de con san - tos ne - gros

29

don-deel cu - ra no ro - ba ni pi - de na - (a)

p *f* *cres*

33

(a)

cen *do*

38

mf

O - le - - - le, o lelé , o - le - - - le, o lelé

mf

43

o - le - - - le, o lelé , o - le - - - le, o lelé

49

p *mf*

*etc-
opone* Di - - - - - cen quehas - ta la chi - va de Dios es

51

ne - gra (optional) So - -

mf *p*

56

- - - - - bre bam - ba - rrias ne - gras y co - lo - ru - (as)

mf

60

(abierto) *f* La . . . lu - ra, la - ra,

L.V.

65

la . . . la-ra, la-ra, la-ra, la - ra, la-ra, la-ra, la-ra

80

mf Di - - - - - cen que en es - ta

p

84

tie - rra que he des - cri - bí - o to - dos tie - nen un

88

pia - zo pa' su sem - bra - o

82

87

Da - le da - le

91

da - le

95

Di - - - - cenquehas - ta la ne - gra Jua - na Bau - tis - ta

99

le die - ron dos sor - ti - jas con su pie -

103

dri - ta (opcional) y al mo - re - no pa - sú - o bar - lo - ven -

107

te - ño un par de bro - de - qui - nes con su go -

111

mi - ta A - - (ay) que se megr - vi - da - ba

116

Nat.

en e-sa tierra togluena ————— ce mi gua-te le dan su ca - ma

121

y le can - tan can - cio - nes pa' que se duer - ma . . . y le di - cen:

125

f. solo.

mi ne - - - - gro co - me - te un "dur - ce" . . . yes - pe - ran - las mu -

129

je - res al que no vuel - ve y no hay ni ca - pa - ta - ces ni co - mi - sa - rios ni pro - ve - chan el

133

sup - ño las ma - cau - re - les

137

141

Pe-roon - -des- -tá (on) des-táe - sa

145

tie - rra ne - gro mo - ji - no

159

queca -- si , ca -- -- -- si nos tie - nega

mp

163

to - dos la bo - cca - gua . (a)

mf

158 Sub. lento. ♩ = 50

160

161

Sub. lento. ♩ = 50

E - sa tie - rra tri - gueños yo lo sa - - bi - a

sfz *f* *mf* *p*

L.V.

3

162

163

164

pe - ro perdí los li - bros de geo - gra -

f *pp*

L.V.

2

165 166 167

- fi - a. (opcional) Ne-gro quena - ce ne-gro ne-gro se va . . .

168 $J = 48$

yestas co-si - tas güenas queyohe pin - ta - o sonpu-ras in-ven-ciones pa'con-ver-

171 *Tempo primo* $J = 60$

-sa . . . (a) La . . . la-ra, la-ra, la . . .

175

la-ra, la-ra, la-ra, la - ra, lu-ra, la-ra, lu-ra

180 (abierlo)

f

La . . . la - ra , la - ra , la . . . la - ra , la - ra ,

181

la - ra la - ra la - ra la - ra la - ra . . .

186

f *mf*

Da - le . . . da - le . . .

mf *f* *mp* *mf*

f *mf* *decre* *cen*

187

mp *f* *f* *sp*

da - le . . . isil, isil, pa' conver - sa . . .

mp *p* *f* *Lento*

Lento

El Jazminero Estrellado

A Evencio Castellanos

Jacinto
Poesía: J. Fombona
Música: A. J. Estévez

Calmo (M.M. aprox. ♩=56)

Canto

Piano

Calmo

El jazmi - ne - roes - tre - lla - do ve - ní - a de le - jos...

poco rit. *a tempo* *Pochissimo meno*

.. por la o - ri - llade la tar - de, ten - da en el ri - o, A - lí, cer - ca del a - gua, nos cru -

poco rit. *a tempo* *Pochissimo meno*

10 11 12

(♩=♩) (♩=♩)

- za - mos, cer - ca del a - gua, lu - na car - ce - le - ra del cre - pús - curo.

poco affrett. *rit.* *a tempo*

Esta es la única edición autorizada por el autor.

14

El jaz-mi - ne - roestre-lla - do ve - ní - a de le - jos él me dió su sa-

18 21

- lu - do carga - do de ga - ro - mas; yo le di mi sa-lu - do car - ga - do de

rit. *poco a poco* *Cresc.*

22

Poco più mosso

tiem - po. Temblóen la bri - sa. Nos ro - bó la

a tempo *cedendo* *pp*

25 27

bri - sa: al jaz-mi - ne - roestre-lla-do, sus es - tre - llas, pa - ra la

Cresc.

28

29

30

lu - na de la tar - de; y un po - coa mi, las siraas de su sa -

Tempo I

Tempo I

- lu - do de - le - trea - do en a - ro - mas. El jaz - mi -

rit. *poco* *a poco*

34

- ne - res - tre - lla - do me in - vi - to lue - go para desandar su ca - mi - no.

37

(quasi recitativo)

38

39

40

si - gue me. ¿A - don - de jaz - mi - ne - ro?

rit.

Poco più tranquillo

41

Y por la ri-lla de la tar - de presenlalunadel ri - o, el jaz mi - ne - roy yo nos fuimos

Poco più tranquillo

a tempo

42

le - jos. A - llá, mi ma - dre to - da - vi - a, para lamisa del al - ba, ensujaz mi - ne - roestre -

49

51 Poco meno

- lla - do, cortaba lasestrellas blan - cas. Las es - tre - llas todas las es - tre - llas quecaye ron a -

cedendo

53

- noche para palidecer en - tre sus ma - nos.

cedendo rit. ppp

La Renuncia

(A Fedora Alemán)

Letra: ANDRES ELOY BLANCO

Música: ANTONIO ESTEVEZ

Final

Canto

Andante mesto $\text{♩} = 80$

Piano

Andante mesto $\text{♩} = 80$

pp *p* *mp*

Quasi Recitativo

$\text{♩} = 52$ *mf*

He re-nun-cia-do-a tí. Noe-ra po--si-ble. Fueron va-

mf *p* *mp*

-po--res de la fan-ta-sí--a; son fic-ciones que ve--ces dan a loj-nac-ce-

mf *p* *mp*

Esta edición es la única autorizada por el autor.

10

- si - - ble u - na pro - xi - mi - dad de le - - ja - - ní - - a

5 *80*

11

p *mp* *mf*

4 *8* *4* *8* *4* *8*

12

Yo me que - dé mi - - ran - do co - mo el ri - o se i - ba po - -

3 *3* *3* *52*

13

- nien - - do en cin - ta de la es - - tre - lla hun - dírmanos lo - cus ha - cia

mp *poco a poco cresc.* *cresc.*

4 *8* *4* *8* *4* *8*

R.L

21 *(cresc.)* e - lla y su pe que los tre - lla es - ta - ba - rri - ba

22 *f*

24 *Andante tranquillo* $\text{♩} = 52$ *p* He re - nunci a do gá ti, se - re - na - men - te

25 *Andante tranquillo* $\text{♩} = 52$ *p*

27 co - mo re - nunci a do Dios el de - lin - - cuen - te ;

29 *mp* he re - nunci a do gá ti co - mo el men - - di - - go que no se de - ja

30 *sfz* *sfz*

31 32

ver del vie - - ja - - mi - - go. . . . ; co mo el que ve par -

33

- tir gran - des na - - vi - - os con rum - bo ha - cia im - po -

36 38

- si - - bles y gn - - sia - - dos con ti - - nen - tes. . . . ;

39 40

co - mo el pe - rro que a - - pa - - ga sus a - mo - ro - sos

41 *cresc.* 43

bri - - os cuando y un pe - rro grande que le en - se - ña los dien - - tes . ; co - mo el ma -

44 *Piú animato* ♩ = 54

- ri - - - no que re - nun - ciagl puer - - - to . . . y el bu - que -

Piú animato ♩ = 54

46

- rran - - te que re - nun - ciagl fa - - - ro . . . y co - mo el

48

cie - - - go jun - togli li - brog - bier - - - to . . . y el ni - ño

50

po - - - bre an - te el ju - gue - te ca - - - ro.

mf

mp

mf

He re - nuncia - do a ti ya ca - da ins -

p

mp

pp

pp

+ *tranquilo*

- tan - te re - nuncia - mos un po - co de lo que an - tes qui - si - mos y el fi - nal, cuantas ve - ces el an -

3

3

- he - lo men - guan - te pi - de un pe - da - zo de lo que an - - tes

3

3

tenuto

mf

58 *mf* Poco pesante $\text{♩} = 48$ *mp*

fui - mos . . . ! Yo voy ha - cia mi pro - - pio ni - - vel Ya es - toy tran -

f poco rit. *mf* *mf*

61 *mf* *mf* *mf*

62 Poco meno

- qui - - lo Cuando re - nuncieg to - - do se - ré mi pro - pio

tratt. *p* *pp*

Ped.

63 poco rit. *a tempo* *p*

due - ño des ba - ra - tando en ca - - jes re - gre - sa re - has tu el

poco rit. *a tempo* *pp*

Ped. Ped. *pp*

65 *p*

hi - - lo B.C.

pp

67 68

Come prima

(BC)

pp p

70 71 72

Poco meno $\text{♩} = 66$
mp calmo sost.

rall. 3 3

La re - nun - ci - as el via - - je de re - gre - so del

Poco meno $\text{♩} = 66$

rall.

mp p

73 75

Molto lento

sue - - ño.

Molto lento
p espres.

rall. 3 *gva*

pp

pp

10

nie - bla co-mo pluma so-brel vien - to, ha de lle-gar has-ta ti por es-tos des fi-la-

lasc. vib. *mp*

13

- de - - ros In - dio - - sin tie - - rra, sin

pp *mf*

17

ran-cho, sin co-bi-ja, sin som - - bre - - ro, so - - la, des - nu - dan el

poco affret. *sfz* *lasc. vib.*

20

pá - - ra mo, con ham-bre de pan mo - - - re - - no

mp *p* *pp* *rit. . . .*

8va bassa

24 Mosso ♩ = 66

23

rit. . . .

f . . . *mp*

B2

Ped. . . .

26

p 3 3

In - dio que ya na - da tie - - - nes a - - lli don - de fuis - te

p

mp *p*

27

mp 3 3

due - - - ño, y quea - ho - - - ra, . . . por la sie - - - rra

poco sfz poco sfz poco sfz poco sfz

28

3 3 *mf* 3

vas ca - mi - nan - do en si - - len - - - cio tras el ca - ba - - - - llay la

poco sfz poco sfz poco sfz poco sfz

cresc. poco a poco

35

f *rit. molto*

som - - - bra del úl - ti - mo gen - co - men - de - - - ro . . .

36

Lento

ff *pp* *PP (tortano)* *lasc. vib.*

37

p

Mi voz per - di - di gen la nie - - - lita

38

Più lento

te va bus can - da lo le - - - jos.

8va *Più lento* *PP* *lasc. vib.*

Mi

47

voz sa - cu - deel tam - bor pri - mi - ti - vo de tur - cès - - tro . . .

50

In - dio sin pez ni la - - - gu - na, sin car - na - da, sin an - -

p *cresc. . . .* *mp* *cresc. . . .*

53

- - zue - - lo. In - dio que es - tas en la tie - rra co - mun sau - cea cam - pag -

f *Meno* *Meno* *sfz* *sfz*

lasc. vib. *mf*

57

rit. Ancora Più lento *p* - - bier - - to. Rui - najm - pa - - si - - - ble.

rit. *pp* *Ancora Più lento*

59 *molto rit.* 61

Do - li - daes - - ta - - - tua Pa - ja - ro

molto rit. *sfz* *lasc. vib.*

sfz

63

cie - - - go ¡Qué

PPP

PP

P

Molto moderato

pe - - na me da mi - - - rar - te y sa - ber quee - res tan nues - tro . . . !

Meno

Molto moderato

Meno

sfz

sfz

67

8^{va}

sfz

sfz

lasc. vib.

pp

morendo.

A Inocente Carreño

POLO DOLIENTE

Poesía : Aquiles Nazoa
Música : Antonio Estévez

T. equal

Largo ♩ = 72

8^{va} basaa

4

Animato ♩ = 80
Parlato (con naturalidad, sin entonación)

A-qui vie-ne el muer-to de Ma-ri-güi-tar cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te -

pp

8^{va} basaa

5

rrar . A-qui vie-ne el muer-to de Ma-ri-güi-tar cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te -

pp

8^{va} basaa

rrar , cua - tro pes - ca - do - res lo van a ente - rrar , cua - tro pes ca - do - res lo van a ente -

pp

loco

l.v.

súbito Largo

rrar Nació en un puer - to mu -

pp

sp

f

l.v.

rió en el ma - (ar) - - - - y se lla -

p

f

l.v.

14

ma - ba Juan Sa - la - zar

Largo

17

Largo

18

19

Animato

Parlato

20

mp A - qui vie - ne el muer - to de Ma - ri - güi - lar cua - tro pes - ca - do - res lo van a en - te -

21

rrar A-quí vie neelmuer-to de Ma-ri-güi-tar cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te -

8^{va} bassa

loco

pp

22

rrar , cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te-rrar , cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te -

8^{va} bassa

l.v.

pp

23

Largo

25

26

rrar A-no-che a-no-che sa-lió pes-ca-(ar) ...

8^{va}

l.v.

pp

f

sffz

mp

3

5

39

Animato
Parlato

mp A-qui vie-ne el muer-to de Ma-ri-güi-tar cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te -

pp

40

rrar . A-qui vie-ne el muer-to de Ma-ri-güi-tar cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te -

8^{va} bassa

41

rrar , cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te-rrar , cua-tro pes-ca-do-res lo van gen-te -

8^{va} bassa

42 *sub. meno*

rrar. *p* *mp*

Log mor - ta - ja - ron los del lu -

pp *pp* *p*

1.v. 1.v.

45 46 47 48 *f sost.*

gar con su fra - ne - la de pa - rran - dear ^{8va} y., ya lo

pp *pp* *pp* *pp* *sffz* *sffz* *sffz* *sffz*

1.v. 1.v. 1.v. 1.v.

49

lle - van a se - pul - lar en u - na ca - ja sin ce - pi -

mf *sffz* *sffz* *sffz* *sffz* *sffz* *sffz* *sffz*

1.v. 1.v. 1.v.

8va bassa 8va bassa

59

Rall

rrar , cua - tra pes - ca - do - res lo van gen - te - rrar , cua - tra pes - ca - do - res lo van gen - te -

8^{va} bassa loco

60

Allegretto ♩ = 88

rrar. cant...

64

mf
Co - mun a - bra - zo sin ter mi -

65

nar que dan los re - mos en al - ta mar Co - mo un a -

72

bra - zo sin ter - mi - nar que - dan los re - mos en al - ta mar

76

sub. meno

en al - ta mar en al - ta mar . . . gva

sub. meno

1.v

1.v

sfz

Esta edición es la única autorizada por el autor.

CANCIONES OTOÑALES

(Sobre poemas de Juan Ramón Jiménez).

1.- Todas las rosas blancas.

Música : Antonio Estévez.

Larghetto ♩ = 46.

Canto

p To - das las ro - sas blan - cos que ueden a tus

Piano

p *poco*

3

pies qui - sie - ra que mi al - ma las hu - bie - se bro -

5

ta - do . Qui - sie - ra ser un sue - ño, qui - sie - ra ser un

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line starts with a half note 'ta' and a half note 'do'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. There are fingerings '2' and '7' indicated above the notes.

2

meno *rall...*

li - rio pa - ra mi - rar de fren - te tus gran des o - jos cla - ros

rall... *pp*

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The tempo marking changes to 'meno' and 'rall...'. The vocal line has eighth notes with fingerings '2' and '9'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The key signature remains B-flat major. There is a dynamic marking 'pp' (pianissimo) in the piano part.

10

Que mi vi - da tu - vie - se - na luz in - fi - ni - ta joya de los sende ros que adorna - ra tu

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The vocal line has eighth notes with fingerings '2', '5', and '4'. The piano accompaniment features a complex chordal texture in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature remains B-flat major.

12

pa - so Qui - sie - ra ser o - ri - lla de flo - res da ri -

crescendo...

14

be - ra , por ir leg - com - pa - ñan - do , por ir - tem - be - le -

rall... molto

rall... molto.

16

a tempo

san - do El pai - sa - je sin nombre de tus o - jos per -

18

di - dos , el a - gua pa - ra el si - tio úl - ti - mo de tus

20

la - bios , (tie - rra del medio - dí - a donde tu des - can - sa - ras) la pa - lo majnor -

22

24

rall. molto. 25

tal que alcanzo - ran tus ma - nos .

ppp

2.-Te deshojé como una rosa.

Teneramente calmo ♩ = 54

mf *mf* *mf* *rall. mollo* *mp*

a tempo *p*

Te des - ho - jé co - moy - na ro - sa pa - ra ver - te tu

p *p espr.*

al - ma y no la ví más to - do en

p *p espr.*

85

eres - - - - - cendo

lor - no(ho - ri - zon - tes de tie - rras y de ma

cres - - - - - cendo

Ped.

90

f *rall...*

to - do has fagel in - fi - ni - to se col mó deu - nae - sen - cia in - men - say

12

1º Tpo. *Poco meno* 14

be - lla , *più p* in men - say be - lla

p mp p pp *l.v.*

3.- Limpio iré a tí.

tono y medio 7

Molto moderato e pesante $\text{♩} = 56$.

The piano introduction consists of two systems of music. The first system shows a treble clef staff with a whole rest, and a grand staff (treble and bass clefs) with a *mf* dynamic marking. The second system continues the grand staff with a *f* dynamic marking in the bass clef. The music features chords and moving lines in both hands.

3 *f* > $\overset{3}{\text{trill}}$ $\overset{4}{\text{trill}}$ $\overset{3}{\text{trill}}$
Lim - pioj - ré a tí....., es - pé - ra me (co - mo la
mp

5 $\overset{7}{\text{trill}}$
pie - dra del a - rro - yo) la - va - doen el to - rran - te de mi
mfp *mfp*

6

mf *f* **meno** *mp sub.* *p sub.*

lan - to Tees - pe - ro Ven tú lim - pia (cual u - nges -)

10

rall. molto. *ppp* *rall. molto..*

tre - lla tras la llu - via) en la llu - via sua - ve de tus

12

a tempo *mf* *p* *rall...*

lá - gri - mas

4.- Aquella tarde.

Lento e calmo (desolado) ♩ = 48

Impassabile

p espr.

5

p A - que - lla tar - de al de cir le ya que me i - ba del

mp *p* *p* *mp*

6

Lento

(falsete)

pp pue - blo me mi ró tris - te (i quedul - ce!) va ga mente son - rien - do

mf *f*

8^{va} bassa

13

Pochissimo più mosso *p* *mp* poco tratt. *mf* Poco meno

Me di - jo : ¿Porquéte vas ? Le di - je : "Porqueel si -

18

f *mf* 6

len - cio dees - tos va - lles meq mar - ta - ja como siestuvie - ra muer - to "

22

p *mf* 3 26 3

¿Porquéte vas ? "He sen - li - do que

27 *poco tratt.*

quie - re gri - tar mi pe - cho y en es - tos va - llesca lla - dos voy a gri - tar y no

31 *p* *mp* *poco tratt.*

pue - do y me di - jo : ¿ Adónde vas ? y le di - je :

35 *Andante tranquillo* ♩=52

A donde el cie - los - té más al - to

mp cant.

39

y no bri - llen sobre mi tan - tos lu - ce - ros

Ped -----*

40

Molto calmo $\text{♩} = 58$.

poco tratt.

Hun - dió su mi rada ne - gra sobre las va - lles de - sier - tos y se que dó mu - dgy

Ped.

42

43

45

tris - te p va - ga - men te son - rien - do

Piú calmo

P pp

Esta es la única edición autorizada por el autor.

1659
CBT 9062

J. A. ESTÉVEZ
EL JARMINERO ESTRELLADO

EL JAZMINERO ESTRELLADO
(A Evencio Castellanos)

Poesia: Jacinto Fombona P.

Música: A. J. Estévez

EL JAZMINERO ESTRELLADO
(A Erencio Castellanos)

Poesia: Jacinto Fombona P.
Calmo (M.M. aprox. ♩ = 56)

Música: A. J. Estévez

Calmo

El jaz-mi - ne - ro estre-lla - - do ve -

poco rit. a tpo.

- mi - a de le - jos — por la orilla de la tar - de, tendi - da en el ri - o,

poco rit. a tpo.

Pochissimo meno (♩ = ♩)

A - lli, cer - ca del a - gua, nos cru - - za - - mos, cer - ca del

Pochissimo meno (♩ = ♩)

a - gua, lu - na car - ce - le - ra del cre - pú - cu - lo .

poco affrett. rit. a tpo.

El jazmi-ne-roestrella-do ve-ni-a de le-jos — él me dió su sa-



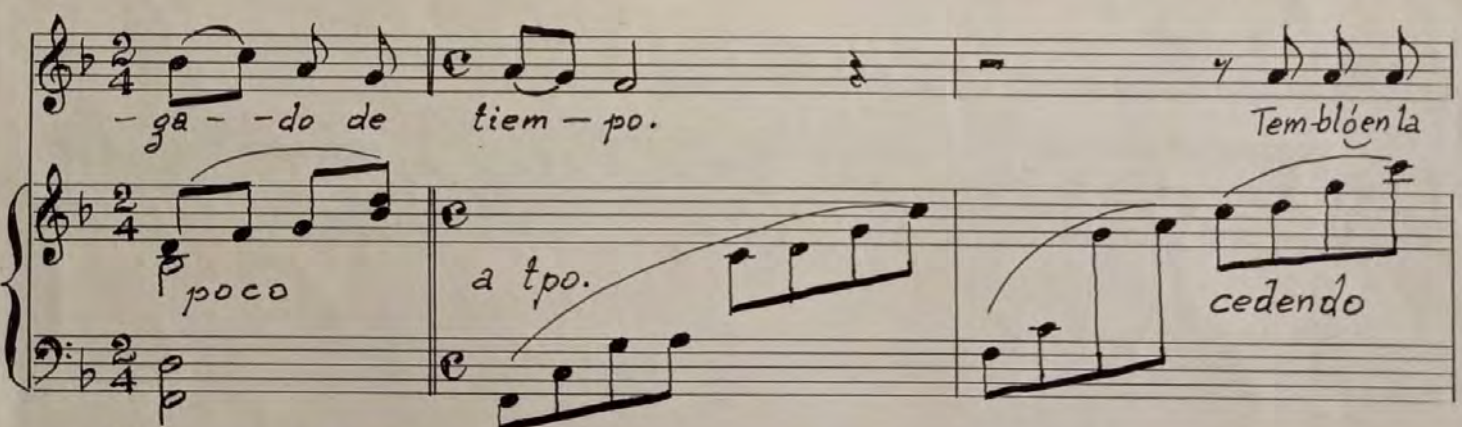
-lu-do car-ga--do de a-ro-mas; yo le di mi sa-lu-do car-

rit. poco - - - a - - -



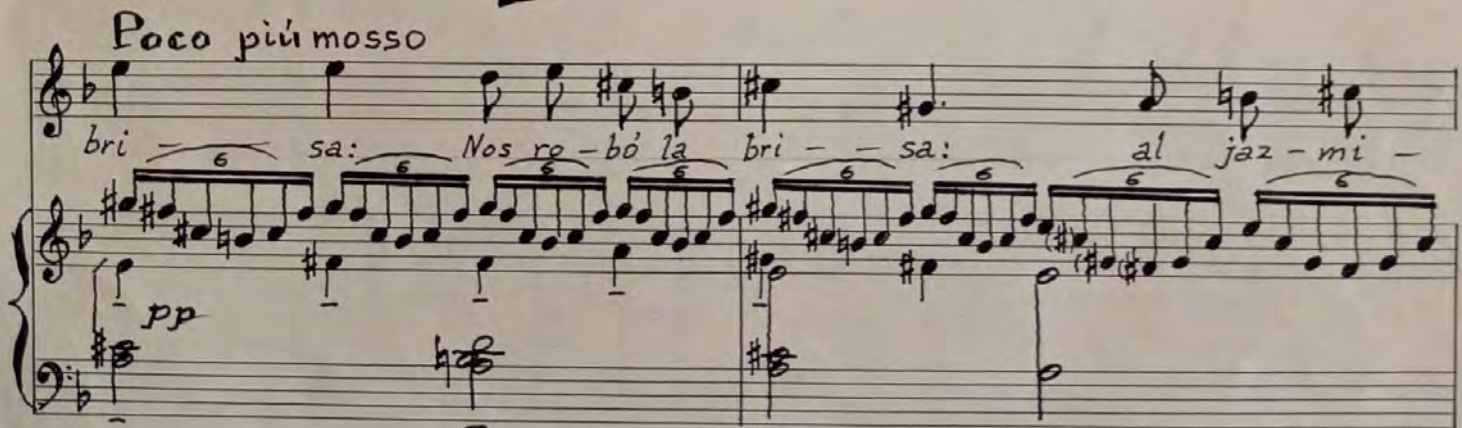
-ga--do de tiem-po. Tembló en la

poco a tpo. cedendo



Poco più mosso

bri-sa: Nos re-bó la bri-sa: al jaz-mi-



ne - ro estre - lla - do, sus es - tre - llas, pa - ra la

lu - na de la tar - de; y un po - co a

mi, las si - la - bas de su sa - lu - do de - le - trea - do en a -

rit.

ro - mas. El jaz - mi - ne - ro estre - lla - do me in - vi - to

Tempo I

poco a poco

lue-go pa-ra de-sandar su ca-mi-no.

f (quasi recitativo)
 Si-gueme. ¿A-donde jazmi-ne-ro?

rit.

Poco più tranquillo
 I por la ori-lla de la tar-de presen la luna del ri-o, el jaz-mi-

Poco più tranquillo
 a tpo.

- ne - - roy yo nos fui-mos le-jos A-llá mi ma-dre to-da-

- ri - - a, Ha - ra la mi - sa del al - ba, en su jaz - mi - ne - - pre - stre -

- lla - - do, cor - ta - ba las es - tre - llas blan - - cas. Las es -

cedendo

Poco meno

- tre - - llas to - das las es - tre - - llas que ca - ye - ron a -

Poco meno

- no - che pa - ra pali - de - cer entre sus ma - nos.

cedendo rit ppp

T. Pizzuti

RUGELES

“ESTA ES LA TIERRA
DEL AMOR SENCILLO”

HOMENAJE DEL ESTADO TACHIRA

QUE PENA ME DA MIRARTE

Letra: MANUEL FELIPE RUGELES

Música: ANTONIO ESTEVEZ

Grave e tranquillo

Grave e tranquillo

pp (mistecioso) (faciar vibrare)

mp (faciar vibrare) (faciar vibrare)

mp (Pena)

mi VOZ PER-DI DRENDA

NIE-BLA CO-MO PLUMA SOBRE EL VIENTO, HA DE HE-CAR HAS-TA TI POR ESTO DES-PLUM

DE - ROS - - - IN - DIO SIN TIE - CRA, SIN

EA N-CHO, SIN CO-BI-JA, SIN SOH BRE - RO, SO - LO, DES - NU-DO EN EL

poco affret

PA - RA - MO. CON HAMBRE DE PANMO RE - NO

pp

RIT

(MORABA)

(Mosso ♩ =)

rit

pad

VOZ *p*
 ANDIQUÉ YANADA TIE NES A LLI DON-DE FUIBTE

VOZ *mp*
 DUE... Y... QUEA HO... RA... POR LA SIE... RA

VOZ *mf*
 VAS CA-PI NAN DOENSI... LEN... LICTRAS EL CA... BA... LLO Y LA

(CRESC... POCO A POCO)

VOZ *f*
 SOM... BRA... DEL... UT... MOENCO... MEN... DE... RO...

Rit: Molto

(LENTO)

Vo2

(LENTO) MA

pp

pp (LONTRANO)

(LACIAR VIBRARE)

1VA: -

Vo1

MP VOZ PER-DI-DRENLA NIE BLA... E VABUS SANDORLO

p

Vo2

(PIU LENTO)

1VA: -

MP VOZ SA CU DEEL TAM

(PIU LENTO)

pp (LACIAR VIBRARE)

Vo2

DOMPKI MI TI VO DE PUAN CEG TRO... EN-DIO SIN PEZ NI LA

cresc...

mp cresc...

VIUDA DE FERRERA - TELEFONO: 781.4417

VoZ *do...*
 6U-NA, SIN CAR NA-DA, SIN AN ZUE LO, IN DIO QUE ESTAS EN LA

(LACINA VIBRATA)

VoZ *MENO*
 FIS-REA COMO UN SAUCE A CAM-POA BIER TO...

MENO
mf *RIT.*

5/2

VoZ (ANCORA PIU LENTO)
 RUINA IATA SI-BLE DO-SI-DAS

(ANCORA PIU LENTO)
pp

VoZ *molto rit.*
 TA-EUA PA-JA-RO CIE-GO...

molto rit. *5/2* (LACINA VIBRATA) *pp*

5/2

(molto moderato)

ieu PE NA ME DA MI

PPP *(molto moderato)*

(Meno)

LAC-TE Y SA-BER QUE ERISTAN NUES-TRU T...

(Meno)

sffz

sffz

sffz

sffz

pp

(facile vibrare) MORENDO - - -

ANEXO II: ILUSTRACIONES

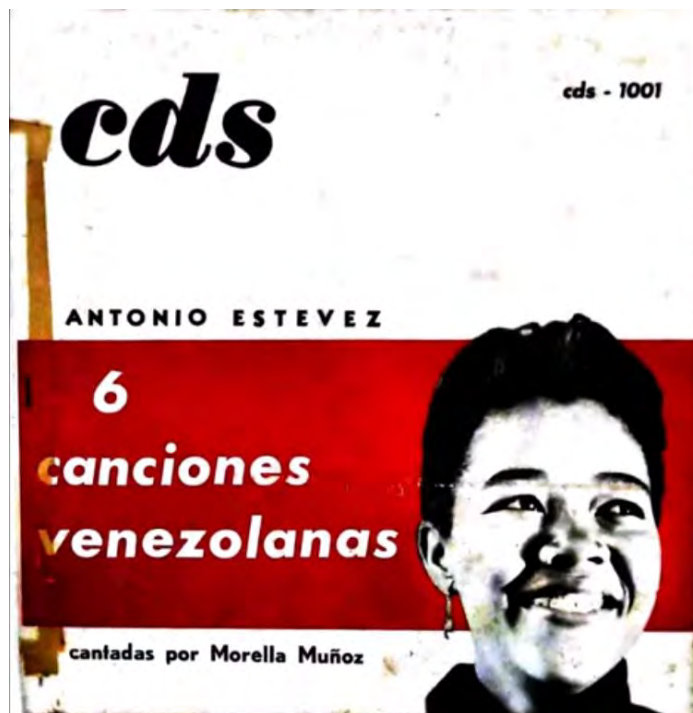


Ilustración N° 1

Grabación discográfica LP “Antonio Estévez 6 canciones venezolanas” (s/f).
1.- *El jazminero estrellado* 2. *Los gallos* 3. *Nana del llanto* 4. *Arrunango* 5. *El ordeñador*
6. *Habladorías*. Mezzosoprano, Morella Muñoz – Piano Corrado Galzio.



Ilustración N° 2

Grabación discográfica LP “XXXX” (s/f). *Habladorías*.
Contralto, Isabel Palacios – Piano, Madalit Lamazares.

ANIVERSARIO
SESENTA ANIVERSARIO DE CONCIERTOS Y CONES
ANULARES E PUNTILLOS DE VENEZUELA

XIX *f*estival latinoamericano de música

2016 centenario estévezginastera

domingo 22
Orquesta Sinfónica Simón Bolívar
Director invitado: Alfredo Rangel
Soltista: Alba Acosta, *piano*
11 pm - Sala Simón Bolívar - CNASPM
Obras de:
Alberto Ginastera (*Argentina*)
Alfredo Del Mónaco (*Venezuela*)
Carlos Alberto Viqueira (*Puerto Rico*)
Eduardo Mata (*Chile*)
Ricardo Tanel (*Venezuela*)

miércoles 25
Antología de Canciones de Antonio Estévez
Duo Sans-Palacios
Piano a cuatro manos
Mariantonia Palacios - Juan Francisco Sans, *piano*
Cristina Núñez, *voz*
4:00 pm - Sala Fedora Alemán - CNASPM
Obras de:
Eduardo Carrabara (*Venezuela*)
Pedro Simón Rincón (*Venezuela*)
Antonio Estévez (*Venezuela*)

sábado 28
Obras para clarinete y flauta
Cristina Sánchez, y Carmen Bertrugnas, *clarinetas*
Ana Paula Boscunas y María Fernanda Castillo, *flautas*
11 p.m. - Teatro Alexander von Humboldt - ACH
Obras de:
Leo Dierker / Norman Olemus / Andrés Loyell
Alfredo Rangel / Víctor Marquina / Alfredo Del Mónaco
Ich Zitel / Manuel Sosa (*Venezuela*)
Orlando Jacinto García (*Cuba-USA*)

Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas
Director invitado: Régulo Stalitto
Soltista:
Luis Sacalento / Anabela Salazar
Sara Carmona / Marjory Viera
Fanny Arjona / Michel Geronzi
María Eugenia Vélez
3 pm - Sala José Félix Ribas
Teatro Teresa Carreño
Obras de:
Juan Carlos Nieves (*Venezuela*)
"El Tambor de Damasco", Ópera

domingo 29
Orquesta Sinfónica Simón Bolívar
Director invitado: César Iván Lara
Soltista: Sara Carmona, *voz*
Luigi Schimanski, *violón*
11 pm - Sala Simón Bolívar - CNASPM
Obras de:
Antonio Estévez (*Venezuela*)
Mariantonia Palacios (*Venezuela*)
Orlando Jacinto García (*Cuba-USA*)
Diana Arismendi (*Venezuela*)

martes 24
Recital de piano Esteban Mejías
4:00 pm - Sala Fedora Alemán - CNASPM
Obras de:
Piero Bonolis (*Italia*)
Carlos Alberto Viqueira (*Puerto Rico*)
Simón Rodríguez Ferrás (*Venezuela*)
Wolfgang Rihm (*Alemania*)
Raquel Quintana (*Venezuela*)

jueves 26
Orquesta Sinfónica Joven
del Conservatorio de Música Simón Bolívar
Director invitado: Alberto Guzmán Narango (*Colombia*)
Soltista: Leila Olayo, *viola* (*Colombia*)
5:00 pm - Sala José Félix Ribas
Teatro Teresa Carreño
Obras de:
David Pedraza (*Venezuela*)
José Agustín Sánchez (*Venezuela*)
Alberto Guzmán Narango (*Colombia*)

22al29demayocaracasvenezuela2016

Ilustración N° 3
Cartelera Festival Latinoamericano de Música de Caracas.
Caracas, mayo 2016.



Ilustración N° 4
Concierto “Antología de canciones de Antonio Estévez”.
Mariantonia Palacios – Juan Francisco Sans – Cristina Núñez.
Caracas, 25 de mayo 2016. Sala Fedora Alemán, CASPM.



Ilustración N° 5
 Publicidad concierto “Todo Estévez”
 Juan Francisco Sans – Cristina Núñez – Orfeón Universitario.
 Caracas, 13 de noviembre de 2016.



Ilustración N° 6
 Concierto “Todo Estévez” Juan Francisco Sans – Cristina Núñez,
 13 de noviembre de 2016. Aula Magna, Universidad Central de Venezuela.
 Fotografía: Iván Fuentes, 2016.



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
EDUCACIÓN
COORDINACIÓN DE EXTENSIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
CÁTEDRA DE APRECIACIÓN MUSICAL

presentan

VIERNES MUSICALES
Concierto N° 12 de la Temporada 2015-II

**Cristina Núñez y
Juan Francisco Sans**
Voz y piano

VIERNES 22 DE ABRIL DE 2016

AUDITORIO DE LA FACULTAD DE
HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

12:30 P.M.

ENTRADA LIBRE

RECITAL DE CANTO Y PIANO

Reynaldo Hahn
*L'Enamourée. Poesía de Théodore de
Balville*

Antonio Estévez
*En el Campo. Poesía: Ana Teresa
Hernández*
*Azul y verde. Poesía: Irma De Sola
(1938)*
*Fresas Maduritas (Pregón) Poesía:
Morales Lara (1938)*

Ana Mercedes Azuaje de Rugeles
*Canción para la niña desvelada. Poe-
sía: Manuel Felipe Rugeles*

Antonio Estévez
*Los Gallos. Poesía: Fernando Paz
Castillo*
*Primeros Pasitos. A mi hija María
Victoria. Poesía: Ana Teresa Her-
nández (1962??)*
*Arrumango. (Canción de cuna indige-
na) A mi esposa Flor. Poesía: Hé-
ctor G. Villalobos (1955)*
*Nana del llanto. Poesía: Antonio Apa-
ricio*

Rec. Vicente Emilio Sojo
Despierta
En pensar que te quiero

Vincenzo Bellini
*Oh! Quante volte... I Capuleti e i
Montecch*

Giacomo Puccini
Quando men vo. La bohème

Ilustración N° 7

Concierto, Juan Francisco Sans – Cristina Núñez, 22 de abril de 2016.
Auditorio de Humanidades Universidad Central de Venezuela.

ANEXO III: ENTREVISTAS TRANSCRITAS

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA REALIZADA A FLOR MARTÍNEZ VÍA TELEFÓNICA (15-07-2022)

1.- Estoy trabajando con las canciones para canto y piano del maestro Antonio Estévez, una recopilación de 17 canciones del maestro elaborada por 5 calígrafos como dice la publicación. Desde que decidí trabajar con la publicación me asaltaron muchas preguntas debido a las características de la edición sobre una recopilación que es tan importante. Esta publicación dice ser la única autorizada por su autor descartando así todas las demás versiones que pudieran encontrarse sobre estas canciones. Como usted formó parte de ese equipo de trabajo, me gustaría que nos hablara de los orígenes de la compilación, cómo se gestó, dónde y en qué condiciones.

Ok, bueno, te cuento lo que recuerdo. Yo estaba trabajando en Fundación Sojo, y conocí personalmente a Antonio Estévez haciendo la transcripción de la Cantata criolla, en la edición que hizo la fundación Sojo antes de que fuera Fundación Solo, cuando era el ILVES (Instituto Latinoamericano Vicente Emilio Sojo), en el año 1988 ese instituto se convirtió en FUNVES. Allí conocí a Antonio Estévez, y transcribiendo la Cantata, los otros copistas que aparecen allí también eran becarios en la Fundación, y todos trabajábamos como copistas en la Cantata criolla, que se transcribió a mano, y las canciones de Estévez la hicimos como hacíamos la Cantata, comprabas un papel especial y pre-diseñas la partitura, la observas y decides cuántos compases vas a poner en cada sistema, cuántos sistemas va a tener una página y haces el diseño. Se trazaba todo con plumillas como de arquitecto, hacías los pentagramas, escribías las notitas, todo a mano.

2 - Dónde hicieron los copistas el trabajo, ¿en las instalaciones del instituto?

El trabajo lo hizo cada quien particularmente por su cuenta. Yo me imagino que, de acuerdo a las competencias y la calidad del copista, Antonio le encargó a cada quien

diferentes partituras. Yo de allí creo que copié las cuatro *Canciones otoñales* y el *Polo doliente*, esas fueron las transcripciones que hice para él.

3 - ¿Qué fuentes musicales utilizaron para copiar las obras?

Manuscritos de él [Estévez], sus manuscritos él personalmente revisó y corrigió (es lo que yo recuerdo de mi trabajo). Él me dio una servilleta donde escribió las correcciones de lo que yo había trabajado. Como el trabajo era en tinta, él no podía corregir encima de eso.

4 - Pero entonces, una vez que él corrigió las partituras ¿se hicieron las modificaciones que él indicó? ¿Todos lo hicieron, en todas las canciones?

Sí, yo imagino que todos corrigieron. Cuando uno escribe a mano, generalmente la partitura que se hace es la que es, entonces uno tiene ser muy cuidadoso al momento de escribir porque la corrección era algo muy compleja. Este era una especie de cartulina llamada Cromolux, una cartulina que era opaca por un lado y por el otro era súper pulido, tu escribías con tinta con cuidadito para no romper esa capa de brillo y para hacer una corrección uno con una hojilla raspabas la tinta y al raspar te traías parte de ese pulido. Entonces la corrección sea hacía teniendo una mezcla de tipex aguada. Hacías la transcripción y luego el maestro corregía, equivocarse en tinta significaba una corrección que podía verse luego feo en la partitura final. Es muy probable que haya habido consultas previas a vaciar en tinta, preguntas puntuales: “¿qué escribió aquí, ¿qué acorde es este?” para uno saber qué era lo que tenías que escribir en la cartulina, la partitura. Yo no sé cuál fue el proceso con los otros copistas.

5 - ¿Quién tomaba las decisiones editoriales?

Antonio era el que decía cómo quería su música, la pauta editorial de cómo se hizo fue dada por él. No recuerdo si él inclusive nos dijo sobre el tamaño de la página, pero todo lo que fueron las decisiones editoriales fueron suyas. La partitura que tú ves es lo

que él quiso que se viera. La diagramación de las páginas con las que él no estaba de acuerdo él lo mandaba a cambiar. Él además tenía experiencia, Antonio, por el trabajo que tuvo como copista junto con Sojo en la recopilación de las canciones populares. Tenía a Antonio Estévez tomando dictado a las viejitas junto al piano, se traían a las viejitas, las sentaba en la escuela Lamas en un salón al lado del piano y ellos tocaban al piano lo que ellas cantaban y luego ellos escribían. Cantaban las canciones que recordaban de su niñez, era la única manera de recuperar esa tradición oral.

6 - Una vez terminada la edición, ¿usted conoce los pormenores de su reproducción y cómo se distribuyó?

No, no tengo ni idea. Yo ni siquiera tengo un ejemplar de eso. Yo lo que hice fue la transcripción y él se encargó de hacer la reproducción. Él y me imagino que Flor Roffé de Estévez.

7 - Luego de terminar el trabajo de copiado ¿qué sucedió con las fuentes manuscritas que usted utilizó?

Los manuscritos se le regresaron a Antonio. Yo no recuerdo si Antonio me dio a mí una fotocopia, sus manuscritos originales no recuerdo haber tenido en la mano, quizá el me dio una fotocopia de sus manuscritos.

8 - ¿Recuerda haber conservado alguna partitura?

No, nada de eso. Tendría yo que buscar y no creo porque lo recordaría.

9 - ¿Conoce unas canciones llamadas *Noches de San Juan y Guitarrita*?

No, no las conozco.

10 - ¿Conoce usted las razones por las que quedarán estas dos canciones por fuera de una recopilación que tenía casi todas sus canciones?

No sé, quizás él mismo las consideraba como no tan importantes. La verdad no lo sé. Nunca supe cuántas eran las canciones en total. Siempre pensé que las canciones más complejas eran las canciones que yo transcribí porque el *Polo doliente* no era fácil de hacer y las *Canciones otoñales* tampoco, era música compleja de escribir. No sabía que eran 17, él solo me entregó las partituras me pidió que las transcribiera. Probablemente pude haber hecho una prueba de portada para que él aprobara antes de yo escribir. Otra cosa que se utilizaba para corregir era un creyón de cera blanco para volver a darle pulitura al papel, se usaba tipex cuando uno raspaba mucho y se llevaba el cartón. No recuerdo si hice esa partitura completamente a mano o si utilicé la técnica que también se utilizaba en la Fundación con letraset de signos auto adheribles, para ello utilizábamos un buril de punta roma para frotar sobre la letra y activar la goma para que quedara pegada. La fundación también tenía unas plantillas de símbolos musicales, al verlo yo te puedo decir si lo hice completamente a mano o si fue con plantilla. La forma como se editó, todo eso lo decidió el maestro Estévez. Nosotros en ningún momento que yo recuerde decidimos en qué formato se iba a publicar, él lo único que quería era pasarlo en limpio, luego yo me enteré que hizo una edición.

11 - Cuándo el maestro le encargó las piezas, ¿usted sabía que era para una edición?

No, no sabía. Sé que hizo una reproducción casera porque él lo que quería era que la gente cantara su música.

TRANSCRIPCIÓN DE ENTREVISTA REALIZADA A CLAUDIO MUSKUS VÍA TELEFÓNICA (25-01-2021)

1 - El material que ha servido de base para la presente investigación lo he obtenido de usted hace muchos años cuando aún era su estudiante. ¿Podría decirnos de qué manera lo obtuvo y desde cuándo posee usted la edición autorizada de 1986? y en el caso de que conozca detalles sobre su origen y elaboración: ¿podiera contarnos sobre lo que pueda usted recordar?

Obtuve ese material en el mismo año de la edición (1986). Había varios sitios de distribución, pero yo lo compré en el Instituto Vicente Emilio Sojo donde estaban quienes habían hecho el trabajo de manera particular, contratados por el maestro Estévez. Los copistas que hacían los trabajos de ediciones de maestros de Santa Capilla, Inocente Carreño con la *Margariteña* y en el caso particular del maestro Estévez era la partitura de la *Cantata Criolla*. Ese trabajo se hacía en talleres donde los copistas trabajaban con letraset. El editor jefe de la edición era el maestro Federico Ruiz. Mientras Estévez iba con cierta frecuencia a revisar página por página del trabajo que los copistas hacían de la *Cantata*, tuvo la ocurrencia de editar una colección de obras que había compuesto durante muchos años y pidió de manera privada (aparte del trabajo que hacían en el taller de la Fundación Sojo) a varias de las copistas. Ellas dibujaban e iban construyendo la partitura, algo muy manual, muy antiguo, no había computadoras con programas, el Sojo no tenía ese tipo de tecnología y se hacían manualmente. Lo compré en 1986. Había varios puntos de venta, en Chacaíto estaba la Agencia Musical y la Fundación Sojo, y el maestro recibía el dinero por su partitura.

Escuché el comentario en algún momento de que él tenía la mala costumbre de escribir las canciones en cualquier momento, en cualquier sitio. La mayoría de esas canciones fueron compuestas específicamente para la voz de Morella Muñoz, una cantante lírica que tuvo una gran relación con el maestro Estévez. Ella conoció al maestro cuando era estudiante del Liceo Fermín Toro y él empezó a dirigir los coros de los liceos con estudiantes de Sojo. La puso a trabajar como solista y de esa relación del coro surgió una relación artística por muchísimos años donde la mayor parte de las canciones que escribió las hizo pensando en Morella. Esa

es una de las razones por la que la mayoría de las canciones no le acomodaban mucho a las sopranos líricas ligeras como Fedora Alemán. Sin embargo, ella grabó un par de cosas. Para Fedora hizo una transposición del *Ordeñador* y de alguna otra de las canciones que compuso, pero la mayoría estaban compuestas con Morella en mente, de tal manera que las canciones no sobrepasan un *la*, inclusive “Las *Otoñales*”, que compuso en algún otro momento. Todos los manuscritos que componía se los facilitaba a sus amigos y colegas cantantes. No llevaba mayor orden en su archivo. A cada rato que alguien le pedía, él se sentaba a copiarla y la reinventaba. Pero era un poco celoso con eso, solo se la daba a determinadas personas. Sé que Morella era su cantante de preferencia, sé que a la profesora Fedora Alemán en ocasiones dio partituras y montó repertorio con ella. ¿Por qué lo sé? Porque yo trabajé muchos años con la pianista que acompañó a la maestra Fedora Alemán y en muchas oportunidades a la maestra Morella Muñoz. Esa maestra fue Nina de Iwanek. Otra de las pianistas que trabajó mucho con Morella y que conoce a profundidad el repertorio de Antonio Estévez fue la maestra Madalit Lamazares de origen cubano/venezolana que hizo todos sus estudios como pianista acompañante aquí en Venezuela. Ella acompañó a Morella en grabaciones que hicieron para El Sistema, para discos. Morella también grabó estudiando en Viena y grabó en Londres.