

# **PROPUESTA INTERPRETATIVA DE TRES CANCIONES PARA VOZ Y PIANO DE JAIME LEÓN FERRO DESDE EL PERFIL DE PIANISTA ACOMPAÑANTE**

**Andrés Santander Ospina**

[andres.santanderospina@gmail.com](mailto:andres.santanderospina@gmail.com)

**Universidad EAFIT<sup>1</sup>**

## **Resumen**

Con el presente artículo, se pretende hacer una propuesta con fines interpretativos a partir de tres canciones del compositor colombiano Jaime León. Todo el trabajo fue realizado desde el rol de pianista acompañante. Dicha propuesta se planteó con la ayuda de la autoetnografía como metodología usada para los resultados obtenidos. La principal finalidad de este artículo es tener un material bibliográfico para aquellos pianistas acompañantes que se interesen en incursionar en estas tres obras en específico, y en el repertorio de canción colombiana, hablando en un sentido más general. Los resultados arrojados muestran la importancia del conocimiento del manejo del cuerpo como eje central que necesita un pianista acompañante para poder desarrollar diferentes texturas y ritmos que el compositor pide a partir de los textos musicalizados.

## **Abstract**

The aim of this paper is to develop a proposal with an interpretative approach, based in three songs of the colombian composer Jaime Leon. The whole work was made from and for the perspective of the roll of accompanist pianist. This proposal was based on autoethnography as a methodology used for the obtained results. The main goal of this paper is to create a bibliographic material for those accompanist pianist who are interested in to learn this three pieces specifically, and to analyse the colombian song in general terms. The results revealed

---

<sup>1</sup> Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2020. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

the importance which has the knowing of managing the body as the principal axis that needs an accompanist pianist to develop and perform different textures and rhythms which the composer requires based in the musicalized texts.

### **Palabras clave**

Jaime León, pianista acompañante, autoetnografía, propuesta interpretativa, Un cuento, La vieja mesa, Los pequeños dramas.

### **Keywords**

Jaime León, accompanist pianist, autoethnography, interpretative proposal, Un cuento, La vieja mesa, Los pequeños dramas.

### **Introducción**

El pianista acompañante se enfrenta en su cotidianidad a un sinnúmero de problemas técnicos, estéticos y artísticos que su rol demanda a partir del repertorio que le compete. Aquel pianista acompañante, el cual tiene pericia y experiencia, puede lograr resultados eficientes. Pero es común encontrar en la academia, un porcentaje alto de pianistas que empiezan su labor de acompañantes muy tarde (hablando en términos de la carrera musical universitaria). No hay herramientas suficientes que ayuden a aquel estudiante nuevo a solucionar problemas que se encuentra a menudo en el repertorio de pianista acompañante.

El interés en el papel de pianista acompañante ha tomado fuerza en la última década. Se han abierto una cantidad considerable de maestrías e incluso doctorados alrededor del mundo, cuyo objetivo es dar herramientas suficientes para acompañar otros instrumentos. Hay

materias dentro de estos postgrados que se encargan de abordar un solo instrumento u obras específicas.

Es menester resaltar que en la mayoría de repertorio de todos los instrumentos, el piano cumple un papel fundamental dentro de él. Es en ese vasto repertorio, que se forma un especial interés académico por explorar las facultades del pianista acompañante, el cual puede tocar desde una sonata de Brahms para clarinete y piano, hasta un ciclo de canciones para voz y piano de Schumann o Schubert. Dicha exploración académica, ha llevado al conocimiento de nuevas obras que ayuden a comprender el papel del pianista acompañante.

De las muchas inquietudes académicas que se expondrán en este artículo y a las cuales se les intenta dar un desarrollo, hay una en especial que me motivó a investigar sobre el tema. Es el hecho de resaltar el valor histórico de la música Colombiana. Así, después de una intensa búsqueda en la sala patrimonial de la Universidad EAFIT, encontré tres canciones inéditas del célebre compositor y pianista Colombiano, Jaime León Ferro, las cuales son: *Los pequeños dramas, Un cuento, La vieja mesa.*

Estas obras son de gran valor histórico, pues dan cuenta del desarrollo cultural hablando en sentido general; y musical en sentido específico que para la época, existía en el país en la segunda mitad del siglo XX. Cabe aclarar que cuando hablamos de este desarrollo, lo hacemos desde la perspectiva de la música académica.

De Jaime León es importante resaltar su legado como compositor, el cual se expandió por todo el mundo. Fue quizás uno de los músicos más completos y representativos de la historia musical colombiana en el siglo XX, pues éste, además de su largo recorrido como pianista, director y compositor; logró mezclar la poesía endémica latinoamericana en sus canciones con el piano. De este instrumento usó toda su gama de sonoridades, texturas y colores y lo convirtió en un elemento de música de cámara, más que un simple acompañamiento a la voz.

El objetivo de rescatar estas obras va de la mano de las inquietudes que surgen con mi experiencia como pianista acompañante, las cuales han aparecido durante mi carrera. Dichas dudas se relacionan con la manera en que se puede interpretar el piano con mayor claridad y

precisión al momento de trabajar con cantantes. Esto visto desde el punto de vista técnico, interpretativo, estilístico e histórico. Como el proceso de exploración de las obras está siempre ligado a la experiencia del intérprete, todo el proyecto se realizó a cabo desde la *Autoetnografía*, término trabajado desde el punto de vista del autor López Cano (2014).

De esta manera, a lo largo de este artículo se respondieron las siguientes preguntas: ¿Cómo lograr que el piano sea el verdadero soporte de lo que el cantante está comunicando, mediante el conocimiento y el entendimiento de la poesía que Jaime León musicalizó en cada una de estas canciones?. ¿Cuáles herramientas técnicas y estilísticas se usan para la correcta interpretación de estas obras, y cómo estas nos ayudan a dar una lectura correcta de las obras trabajadas?. ¿Cómo usar el piano de tal modo que sea igualmente comunicativo, y no sea un simple acompañante de los cantantes?

Me concentré entonces, en identificar cada una de las dificultades técnicas y estilísticas que un pianista acompañante afronta al momento de asumir dicho repertorio. Realicé una propuesta interpretativa a partir del reconocimiento de diferentes elementos musicales como colores, ritmos, texturas; y cómo estos se pueden interpretar por un pianista acompañante con el objetivo de crear una verdadera conexión con el texto y quien lo canta.

Por todo lo dicho anteriormente, el artículo se convierte en un instrumento de estudio adicional a los existentes, para que los pianistas acompañantes tengan un referente bibliográfico al momento de acercarse a la música del compositor colombiano Jaime León. Esto se logra a partir de elementos técnicos que los ayudarán en su interpretación, con el objetivo de contribuir al estudio de nuestra música clásica colombiana.

Se presentan a continuación una serie de conceptos necesarios para el entendimiento del proyecto, y por ende, de los resultados obtenidos. También se hablará de la metodología usada, posteriormente de los resultados, conclusiones y discusiones obtenidas a partir de la investigación.

## Un recorrido por el género canción o lied

El lied, o su traducción al español: Canción, nace en el ámbito “académico” a finales de siglo XVIII e inicio del XIX. Dicha génesis, toma lugar desde finales del periodo musical conocido como Clasicismo. La intención de los compositores de dicha época era darle música apropiada a los textos escogidos. Estos compositores respetaban la prosodia y agógica de cada palabra del poema, y con este juego de acentos y palabras, escribían la partitura del piano, instrumento predilecto para musicalizar dichos poemas. A diferencia de la “canción popular”, en la cual se musicalizaban también poemas, en estas no había un estudio en profundidad de la prosodia y agógica de las palabras a las que se les escribía la música. Además, el tratamiento del piano en el lied académico es usado en un sentido más complejo y cuidadoso, hablando en términos técnicos y musicales.

Como lo muestra Duverges (1949) en su ensayo sobre el lied:

Cada poesía es un canto. La música está en el poema y el compositor la descubre y recita. Los versos son una posibilidad de música en potencia. El poeta encuentra la imagen gráfica, el músico la imagen sonora. El músico del lied es en realidad un poeta dotado de una voz mejor y de un instrumento más perfecto. El buen lied contiene implícitamente su música que algún día un compositor revelará. El compositor en tal caso es una simple proyección del poeta. (p. 13)

El autor citado habla del lied en forma poética y algo romántica, pero a la vez es claro al expresar que dicho género encuentra una intimidad artística y musical *Sui generis* en términos estilísticos. A la vez, se consolida como forma independiente de la ópera o la canción francesa.

En cuanto a la relación texto-música en el lied, éste se diferencia de la ópera al primar el uso del piano en relación con la orquesta (como sucede en la ópera), la cual brinda una gama de posibilidades dinámicas y colores instrumentales que por obvias razones el piano no tiene. Contrario a las óperas, que en su gran mayoría son dramas cantados y actuados, en el lied la actuación del cantante es nula, ya que prima la música sobre la dramaturgia (López Galarza, 2012, p. 43). La ausencia del teatro musical, hace que el texto tome incluso más valor. Es por eso que los compositores enfocaron en su trabajo al enriquecimiento de sonoridades en el piano, lo que fue clave para desarrollar diferentes tipos de texturas, cualidades de sonido, y colores para que el piano fuera el acompañante ideal del texto (Piñeuría, 2013).

Para hablar de lied nos tenemos que remitir a uno de los compositores que más influyó y aportó para el desarrollo de este género, Franz Schubert. El nombrado compositor fue un gran pianista que encontró en dicho instrumento un medio para enaltecer el texto poético sobre el cual se trabajaba. Podríamos citar otros grandes compositores que aportaron al lied como Richard Strauss, Robert Schumann, Gustav Mahler, Johannes Brahms, Franz Liszt, entre otros.

### **El pianista acompañante**

El piano era el instrumento predilecto del siglo XVIII, ya que era perfecto para conciertos en salones aristócratas. Paralelo a esto, el piano tuvo un desarrollo en su mecánica que lo hizo más sonoro, por los cambios que tuvo en su caja de resonancia y materiales con los que se construía. Dichos cambios, catapultaron al piano y se convirtió en uno de los instrumentos más completos de la época y por ende, el preferido para salones pequeños y recitales de música de cámara.

El papel del pianista acompañante ha sido imprescindible en la historia moderna de la música occidental, pero sólo en los últimos años se le ha dado la importancia que este papel amerita. Tanto así, que Universidades de prestigio internacional, tales como *Julliard*, *Jacobs School*, *Mozarteum*, entre otras; han incorporado en su abanico de carreras posibles, la del pianista acompañante.

A diferencia de lo que muchos creen, la función del pianista acompañante no se limita únicamente a correpetir al instrumento solista. Es un trabajo mucho más profundo: desde el conocimiento pianístico ya que las obras escritas son en su mayoría complejas, desde el punto de vista técnico. Y el conocimiento en música de cámara debe ser alto para una correcta construcción de un tejido musical en conjunto.

### **El lied en Colombia y su principal exponente; Jaime León**

En América Latina, encontramos un desarrollo musical tardío en comparación con lo ya mencionado en Europa. Sin embargo, esto no quiere decir que éste fuese inferior en cuanto la producción de canciones acompañadas al piano. Por el contrario, se pueden evidenciar manifestaciones muy interesantes, que vale la pena abordar, y las cuales propongo exponer en el siguiente apartado.

En Colombia, la transición de la canción popular a la academia tuvo un desarrollo poco documentado. Compositores como Emilio Murillo, Pedro Morales Pino, o Luis A Calvo, hicieron acercamientos a dicha transición, en la cual intentaban consolidar una estética musical Colombiana (Betancur y Acosta, 2016, p.165). Dicha transición se fundamentó en los aires nacionales, es decir, ritmos propios Colombianos tales como pasillos, bambucos, torbellinos, entre otros. Además, en estos primeros acercamientos no hubo una distinción clara entre lo académico y lo popular (Bermúdez, 2008, p.171).

En el inicio del siglo XX se empieza dicha formalización del *lied* Colombiano. Varios compositores influyeron en academizar la canción Colombiana, entre ellos el Maestro Guillermo Uribe Holguín. Sobre este compositor, Caro Mendoza (1970) escribe acerca de su catálogo de canciones:

El género de la canción "culto" ha atraído al Maestro a lo largo de toda su carrera. Recordemos que su primera obra conservada (op. 1) es una colección

de melodías, lo mismo que la última hasta el momento (op. 120 - Doce canciones) (p. 134)

La canción culta colombiana encuentra en Jaime León uno de sus máximos exponentes, con un catálogo de canciones que aún se sigue descubriendo en diferentes archivos.

El compositor colombiano Jaime León, de gran trayectoria internacional, es quizás uno de los músicos más completos y representativos de la historia musical colombiana. En sus obras, mezcla y amalgama la poesía endémica latinoamericana con el piano, usando de éste, diferentes recursos como colores, ritmos y texturas.

Dicho compositor, oriundo de Cartagena, nació el 18 de diciembre de 1921 y murió a los 93 años, en el año 2014. A la edad de tres años se traslada a los Estados Unidos con toda su familia. A los dieciséis vuelve a Colombia y es enviado a Bogotá para desarrollar su innegable talento musical. Regresa años después a los Estados Unidos donde pudo continuar sus estudios en la prestigiosa escuela *Julliard* de Nueva York. Allí continuó con su vida artística y musical, fue invitado especial en numerosas ocasiones para dirigir diferentes orquestas internacionales, así como para dar conciertos como pianista. Igualmente, sus obras eran interpretadas en varios escenarios de los Estados Unidos (Botero, 2011).

En cuanto al piano, tuvo diferentes encuentros con personalidades musicales de la época como el célebre pianista Claudio Arrau. En sus memorias, dice el Maestro León sobre su profesor de piano Carl Friedberg de la escuela *Julliard* :

I graduated from the conservatory here in Colombia as a pianist. Lucía Pérez was my teacher so from there I jumped into Julliard. Can you imagine? I was accepted and suddenly the opinion of the jury and my teacher also was this, “he’s not a pianist, but he has talent”. To tell my mother that, well she nearly



committed suicide! Juilliard taught me how to play a piano. My teacher [Carl Friedberg] used to say, “The piano is not a percussive instrument”. And I had no idea what he was talking about. He would say, “This is a noble instrument. You have to sing. Have you ever heard a singer?” and quite frankly no I hadn’t, “Well go and hear a good singer. Listen how they phrase. And he taught me to do the same at the piano. (Como se citó en Botero, 2011, p. 12).<sup>2</sup>

Su vida en los Estados Unidos lo nutrió musicalmente. Absorbió todas las influencias musicales que dicho país experimentaba durante el siglo XX. El musical, desarrollado en *Broadway*, fue quizás uno de los estilos predilectos del Maestro León, o al menos, del cual se referenció para tomar muchos elementos para sus composiciones. De allí tomó un sinnúmero de elementos armónicos (progresiones de jazz), melódicos, e incluso rítmicos para la composición de sus canciones; las cuales son el foco de esta investigación.

Entre los poetas que escogió para musicalizar sus poemas se encuentran: José Asunción Silva, Eduardo Carranza, Jorge Carrera Andrade, Francisco Delgado, entre otros Latinoamericanos. Muchas de sus canciones giran alrededor del tema de la niñez como en el famoso ciclo de canciones “*Pequeña Pequeñita*”. Otro tema importante dentro de las poesías musicalizadas es el amor.

Es recurrente el uso de la técnica del *Word Painting* en sus obras, con la cual llena y “pinta” de colores y texturas musicales la partitura del piano, para que el texto acompañado se enfatice aún más con la música adecuada. Le da así, vida al poema musicalizado. (Lopez

---

<sup>2</sup> Traducción propuesta por el autor

Me gradué en el conservatorio acá en Colombia como pianista. Lucía Pérez fue mi profesora y de aquí me fui para la Julliard. ¿Lo puedes creer? Fui aceptado, y de repente la opinión del jurado y mi profesor fue también está, “El no es un pianista, pero es talentoso”. Al decirle eso a mi mamá, por poco cometió un suicidio. Julliard me enseñó cómo tocar el piano. Mi profesor Carl Friedbert solía decir, el piano no es un instrumento de percusión. Y yo no tenía ni idea de lo que él estaba hablando. El solía decir: El piano es un instrumento noble, tienes que cantar. Has escuchado a un cantante?. Y siendo franco, no lo había hecho. Bueno, ve a escuchar a un buen cantante. Escucha como ellos frasean. Y él me enseñó cómo hacer lo mismo en el piano.

Alzate, 2015). En el ciclo de canciones *Pequeña pequeñita*, se aprecia con claridad esta técnica. Cada uno de los temas de la niñez, son musicalizados con tal habilidad, que el piano se convierte en un cómplice del texto.

En su producción de canciones encontramos alrededor de 36 obras editadas, que la musicóloga colombiana Patricia Caicedo se encargó de digitalizar y llevar a las academias en sus 2 tomos. Se encontraron algunas canciones adicionales a dicha bibliografía en la Sala Patrimonial de la universidad EAFIT. Estas obras son:

- Los pequeños dramas
- Un cuento
- La vieja mesa

### **Una metodología desde la perspectiva personal; una mirada Autoetnográfica**

Al ser un repertorio nuevo, estas obras fueron tratadas desde la Autoetnografía, término nuevo en la investigación artística. Lopez-Cano le hace una extensa descripción, punto por punto. “La Autoetnografía, tiene como finalidad incorporar reflexividad sobre los aspectos en que las miradas ajenas al investigador no pueden hacer o están limitadas a hacerlo” (López Cano y San Cristóbal, 2014, p. 139).

La Autoetnografía puede tener diferentes ídoles y características, puede ser descriptiva, analítica o crítica. Todas estas categorías pretenden llevar un registro personal del investigador, sobre los avances hechos durante el proceso.

Fue menester entonces, llevar un diario de campo donde se indicó absolutamente todo lo aprendido: cuáles fueron los obstáculos encontrados en el montaje de las piezas y qué dificultades técnicas y estilísticas surgieron a partir del montaje de dichas obras. Sobre esto se hablará en el marco metodológico y los resultados. Con base en estas anotaciones, se hizo una reflexión para poder resolver todas las inquietudes concernientes a la investigación.

## **Marco metodológico**

El presente proyecto, se enmarca dentro de la investigación creación, ya que su objetivo es la búsqueda de la comprensión de los antecedentes y una producción artística que se fundamenta en un proceso de autorreflexión para el acto creativo (López Cano y San Cristóbal, 2014). Es por esto, que durante el proceso para llevar a cabo la investigación, se realizaron diferentes fases.

### **Fase 1.**

#### **Identificación y escogencia de obras**

Se seleccionó dentro del catálogo de obras de Jaime León (el cual abarca obras para solistas, ensambles de cámara y orquesta), las canciones para piano y voz. Dentro de estas, fue necesario encontrar algunas de ellas que no se hubieran editado antes, esto con el fin de trabajar repertorio que fuera conocido y así divulgar dicho repertorio.

Para esta fase, fue necesario consultar en diferentes bibliotecas y archivos donde las partituras pudieron ser encontradas. Ya con las obras escogidas se procedió a hacer un registro fotográfico de ellas.

### **Fase 2.**

#### **Transcripción de las obras.**

Esta parte del proyecto fue quizás una de las más difíciles y dispendiosas ya que el copista o editor del repertorio a editar, tuvo que tener un cuidado meticuloso al momento de transcribir las obras. Este proceso se hizo conjuntamente con el autor del proyecto, ya que era necesario por parte de ambos, saber de armonía, contrapunto y el estilo de composición de Jaime León.

### **Fase 3**

#### **Anotaciones y sugerencias interpretativas sobre la transcripción.**

Este proceso fue el resultante después del aprendizaje de las obras y el trabajo con los cantantes. Sobre estas partituras se hizo una serie de sugerencias interpretativas y técnicas que nacieron a partir de un proceso autoetnográfico. Su objetivo fue crear una propuesta interpretativa a partir de una serie de anotaciones. La finalidad era que, pianistas que quieran incursionar en dicho repertorio, puedan basarse en ellas, ya sean para resolver algunos pasajes, solucionar problemas al momento de acompañar cantantes y comprender aspectos técnicos y estilísticos. Cabe anotar, que el proceso autoetnográfico llevado a cabo, tuvo un papel *formador*, como lo describe López Cano (2014): “se formó una investigación a partir de descripciones, observaciones propias, sin ser después juzgadas, comentadas o incluso ser articuladas con otras fuentes” (López Cano y San Cristóbal, 2014, p. 138-139).

El proceso autoetnográfico es siempre complejo, teniendo en cuenta que se está descubriendo constantemente algo sobre sí mismo en las anotaciones hechas. Personalmente, encontré refugio en la *Autoetnografía crítica* para poder llevar a cabo mi investigación. No solo me permitió reflexionar sobre la obra, sino también sobre las acciones que me llevaron a tener algún tipo de resultado. Igualmente me pregunté constantemente si las decisiones tomadas eran las correctas. Es por esto, que las indicaciones de interpretación están marcadas por anotaciones de cómo debe ser abordada la técnica pianística, la cual consideré fundamental, ya que una mejor comprensión de esta, nos permite tener un entendimiento más profundo del sonido y, por ende, de una correcta interpretación.

## **Resultados**

### ***Los pequeños dramas***

*Es domingo y el pequeño salta de gusto en un pié*

*Porque papá le ha ofrecido llevarlo a la matinée.*

*Dijo al salir que vendrían a verlo poco después.*

*Y del balcón, el chiquillo su retorno quiere ver;*

*la madre inquieta lo mira pues presume, con razón,*

*que la ilusión de su hijito no pasará de ilusión.*

*El chico mira angustiado el reloj pues teme ya,*

*que llegará retrasado a la función, si es que va;*

*mas sigue el reloj marchando con su clásico tic tac,*

*tic tac, tic tac..*

*y asomado a la ventana, dormido ya el niño está*

*No conozco una tristeza más honda, más virginal*

*que la tristeza del niño que en vano espera al papá.*

La partitura completa con los comentarios se encuentra en el anexo 1.

- Compases 1-4: En el piano hay un tratamiento contrapuntístico. Tanto la mano derecha como la izquierda son importantes. Por ende, hay que estudiarlas y entenderlas de forma independiente para ser más consciente del sonido que se quiere lograr. Además, la voz lleva en su ritmo, una subdivisión irregular (tresillos de negra) en comparación con el piano que tiene una subdivisión binaria. Encontré una gran dificultad al momento de disociar el ritmo con las manos y la voz. Entendí entonces, que la mejor manera de comprender correctamente lo que el otro instrumento hace, es ser capaz de imitar su ritmo y su contorno melódico mientras tocaba la parte del piano. (ver imagen 1).

Efrain Perez Castro

## Los Pequeños Dramas

The image shows a musical score for 'Los Pequeños Dramas'. It consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 104-8. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a triplet of eighth notes on the notes 'ES DO'. The piano accompaniment has a complex texture with a dense left hand and a more active right hand. The score is marked 'p' for piano.

Imagen 1. cc. 1 y 2 de *Los pequeños dramas*.

- Compases 4-8: La mano izquierda adquiere una textura más densa. El bajo es complicado de alcanzar, por su lejanía en el piano. Por ende, es necesario el uso del codo, el cual hay que retirar levemente del cuerpo, para que el dedo quinto adquiera independencia. Así, se podrán tocar todas las voces propuestas en la mano izquierda. En cuanto a la mano derecha, esta tiene que hacer uso del puente (soporte de la mano, nudillos bien formados firmes mas no tensos) con buena estructura, ya que tiene voces internas que se pueden perder por no repartir el peso en cada uno de los dedos

correctamente . Hay que recordar que un correcto uso del puente nos facilita la distribución del peso de los brazos y muñecas hacia los dedos.

- Compases 8-9: Ambas manos hacen uso de intervalos de cuartas, el cual es recurrente en el Jazz, estilo de música que influenció a Jaime León. Es de suma importancia tocar esos intervalos claramente, para no perder ninguna nota. Es importante prestar atención al peso y velocidad con la cual se ataca cada tecla.
- Compases 11-13: El acompañamiento tanto en mano izquierda como en derecha y especialmente en esta, tienen que tener un ataque lento a la tecla. En este caso, el piano está solo tocando acordes, por consiguiente es importante usar dichas armonías en pro de un mejor fraseo del cantante. Cuando estudié este pasaje me enfrenté al problema técnico de tocar los acordes con la mayor precisión posible. Encontré fragilidad en mi puente y en la manera de atacar las notas. Por eso, la importancia de la velocidad con la que se toca la tecla y el peso dado para una mejor sonoridad. Después de tener la seguridad técnica del puente, recomiendo estudiar la parte del cantante, pensando en el fraseo y la dirección. Al comprender esto claramente, el tratamiento de la armonía será mucho más sencillo.
- Compás 15: Cada una de las negras tiene un valor expresivo, se está anticipando un cambio de color armónico, de Sol menor con séptima hacia un Fa sostenido menor con séptima, cercanos cromáticamente pero alejados funcionalmente. Por eso, propongo estudiar estas negras de manera independiente, con dirección. Antes de llegar a la nueva armonía, es importante esperar ligeramente para hacer el contraste de color armónico.
- Compás 18: Hay una reminiscencia del tema inicial del piano, el cual hay que resaltar, darle su valor melódico y estructural en la pieza. Además hay un cambio de *tempo*. Justo en dicha sección la letra habla sobre la madre del muchacho, el cual está ilusionado con la promesa de su padre. El compositor “pinta” dicha sección con otra textura y *tempo* diferente para contrastar con el contenido musical anterior.
- Compás 21: Es necesario tener cuidado con los arpeggios que hay que tocar en la mano izquierda, son intervalos muy grandes que demandan anticiparlos para que caigan *a tempo* con la mano derecha. Al intentar tocarlos al mismo tiempo me dí cuenta de que si no se anticipaban los intervalos de la mano izquierda en forma de arpeggio, sería

imposible seguir *a tempo*. En este caso, la voz principal no debe esperar por una dificultad técnica del piano.

- Compases 23-24: Al encontrarme nuevamente con el tema inicial que abre la obra, me dí cuenta de que por el hecho de diversificarla musicalmente, no se podía usar la misma sonoridad, sería un discurso sonoro carente de interés. Por eso varié el ataque de la tecla para producir un color distinto, a pesar de ser la misma melodía. El mismo tema del comienzo, ahora es llevado a do sostenido menor (tonalidad distante en relación al eje tonal axial). Como dije anteriormente, el ataque tiene que variar para producir una gama de colores más amplia. La velocidad del ataque en la tecla es un elemento que cada pianista, ya sea solista o acompañante, debe manejar, ya que le permite una abanico de colores mucho más amplio en su interpretación.
- Compás 26: Personalmente, es la sección que más disfruté al estudiar. El texto habla sobre la angustia del niño al mirar el reloj, se expresa ansiedad en el texto. Jaime León, haciendo una lectura perfecta de los ritmos del poema, se apoya en el registro agudo del piano, creando un ostinato armónico el cual más que tener funcionalidad tonal, tiene como finalidad generar un vaivén rítmico típico de las agujas del reloj. Además de esto, el pasaje está escrito en una dinámica *ppp*, dichos elementos se suman para dar una sonoridad de reloj en su andar. Es por eso que la posición del cuerpo se debe centrar en el registro superior del piano, hay mover el cuerpo levemente hacia la derecha, para poder brindar el apoyo suficiente a las notas agudas. El ataque debe ser lento, pero con la punta del dedo firme para que el sonido del martillo brille en un auditorio, de otra manera se perdería la sonoridad que el compositor quiso plasmar. (Ver imagen 2)

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is in G major and the piano part is in D minor. The piano part features a ppp dynamic and a rhythmic ostinato. The lyrics are: EL CHI - CO MI - RA AN - GUS -

Imagen 2. cc. 26 y 27 de *Los pequeños dramas*.



- Compás 31 : El cantante queda solo, es importante esperarlo sin ninguna prisa. En los ensayos se le debe hacer saber que puede tomarse su tiempo, pensando en un *Recitativo*.
- Compases 39-42: Hay una transición entre secciones, usando patrones rítmicos existentes. Es importante generar el *Crescendo* que nos va a conducir a la intemperstividad de la siguiente sección. Aprendí a medida que tocaba estas piezas, que una mayor descarga de peso en el ataque de la tecla, me permite tener un control más eficiente de las dinámicas.
- Compás 42-45: Es el clímax, hablando de intensidad sonora de la pieza. Es necesario estudiar los acordes en arpeggio (si la mano es pequeña), especialmente aquellos que tocan intervalos de décima. El uso del cuerpo tiene que ser medido, ya que nos da el peso necesario para poder tocar las dinámicas escritas. Hay que tener mucho cuidado de no tapar en volumen al cantante, cuyo texto tiene que prevalecer por encima de cualquier masa sonora. Es rescatable también el uso de poli tonalidades y acordes generados a partir de intervalos de cuartas para generar un color armónico diferente al precedente. (Ver imagen 3)

MAS HON - DA MAS VIR - GI-NAL

*sf* *ff*

Imagen 3. cc. 45-46 de *Los pequeños dramas*.

- Compases 47-50: Después de la tormenta y el ímpetu de la sección anterior, el piano toma un rol armónico pero desde una posición mucho más acompañante y sin mostrar

mucha textura. Por ende, la voz debe ser escuchada para que el fraseo se acompañe a partir de las armonías. En el momento del ensamble, se debe hablar con él-la cantante para definir exactamente qué intención y contorno melódico le desean dar a dicha sección, para que ambos instrumentistas tengan la misma idea de construcción de frase.

- Compas 50- final: La indicación de *Lontano* (Lejano) nos da una idea de lo que el compositor quería con el final de la pieza. El maestro León hace uso del mismo motivo melódico y rítmico del comienzo, pero en dinámica de *pp*. Lo que nos sugiere el tipo de ataque que debemos usar, con los dedos firmes, pero nunca tensos. El ataque de la tecla debe ser lento para que el piano suene de tal manera que se genere una sonoridad de lejanía. Encontré en el pedal *una corda* del piano, una herramienta que puede ayudar para esta sonoridad.

### ***Un cuento***

*Esta lisa tela infantina cerca del mar*

*escuchando la sonatina crepuscular*

*y una 'zafata' dice: dueña, te contaré*

*una leyenda alba, risueña que yo me sé.*

*Responde la niña con leve dulce mohín*

*y ya impaciente mueve el breve rojo chapin*

*El viejo rey de la isla de oro poseía*

*a un rubio y cándido tesoro, luz y ansia.*

*y ese divino tesoro era una hija linda;*

*Celosa estaba la primavera de la princesa rusa linda*

*Mil príncipes iban a verla y enloquecían*

*Apenas su faz color de perla rosa veían.*

*Pero la niña era curiosa y cierta vez*

*quiso mirar la bruma del alba sonrosa del viejo mar.*

*Y sola fuese hasta la orilla; mejor no fuera*

*Porque al mirar tal maravilla en la ribera,*

*robóselo un monstruo marino.*

*y Poseidón, guardando a la niña en submarino terrón*

*Y cuando la negra mar delira se pone a llorar.*

La partitura completa con los comentarios se encuentra en el anexo 2.

- Compases 1-7: El uso correcto del puente nos permitirá tocar todas las notas simultáneamente. Es por eso, que el peso de los hombros y espalda se debe sentir en los nudillos. Con la ayuda de las muñecas, y la manos muy cerca al teclado, se tendrá un mejor control del ataque de los acordes. El piano cumple un papel netamente acompañante en dicha sección. Lo más importante es acompañar la intención del texto. Como se había dicho anteriormente, el ponerse de acuerdo con el-la cantante sobre el fraseo es indispensable para poder tener la misma conciencia sonora entre

ambos músicos y así sonar como un ensamble de cámara. (Ver imagen 4)

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, marked 'Allegretto' and 'mf'. The bottom two staves are the piano accompaniment, also marked 'mf'. The music is in 3/4 time and D major. The lyrics are: 'ES - TA LI - SE TE - LAIN - FAN - TI - NA CER - CA DEL MAR ES -'. The piano part features a dense texture of chords and arpeggios that mirror the vocal melody.

Imagen 4. cc. 1-4 de *Un cuento*.

- Compás 8: Cuando estudiaba la obra con el otro instrumento (canto), me dí cuenta de que el piano tiene una respuesta o eco, de lo que la voz acaba de cantar. Decidí entonces, que el fraseo fuera similar a como lo hizo la voz recientemente y no tocarlo como un grupo de notas aleatorias.
- Compases 9-10: El piano tiene la misma melodía que la voz, acompañado de una textura más densa. Por consiguiente, el uso correcto del *Voicing* (escoger qué voz va a tener preponderancia en cada acorde) es indispensable. En este caso, el dedo quinto frasea al mismo tiempo que la voz. Por ende, con él se debe estudiar sólo melodía, agregando posteriormente el relleno armónico, sin perder de referencia cuál es la voz principal. Técnicamente es importante resolver el balance de las voces, no perder el contacto del dedo quinto por resaltar las otras voces o viceversa.
- Compases 11-14: Estudié esta sección primero sin mirar la línea de la voz. Eran algunos acordes, a cuyo peso era necesario prestar atención para que sonaran uniformemente, pero no dejaron de ser una serie de acordes. Solamente dichas armonías adquirieron sentido cuando la línea de la voz fue entendida, ya que estos están en función de acompañante. Mi reflexión va encaminada a entender siempre la música del papel pianista acompañante como un ensamble de cámara, y no como su nombre mal lo describe, un simple acompañante. Dichos compases funcionan igual que los compases 1-7.
- Compases 15-20: El uso de texturas nutridas de notas es una muestra del gran pianista que era Jaime León y del entendimiento pianístico que el compositor tenía del

instrumento. En estos compases es fundamental armar la mano (apoyo en cada uno de los nudillos) de tal manera que responda a los cambios de posición y disposiciones de acordes que se plantean en la obra. A esta solvencia de la mano derecha se le suma la mano izquierda, que nos brinda un colchón armónico. Es importante entonces estudiar este pasaje con manos separadas para entender técnicamente qué debe hacer cada una de las manos. Cuando se tenga la conciencia de qué es lo que se debe hacer con el movimiento de las manos, es necesario sumarle el aspecto musical y comprender que la voz superior del piano está doblando la melodía del cantante. Por consiguiente, los fraseos de ambos instrumentistas deben ser iguales (Ver imagen 5).

Imagen 5. cc. 18-20 de *Un cuento*.

- Compás 21: Es una transición entre secciones, hay un cambio de tonalidad que nos da el inicio de una nueva sección. Además, el texto habla sobre un cuento que será contado, pero el compositor da otro tono, justamente para generar color armónico diferente. En este compás, ambas voces deben ser resaltadas, y deben ser tratadas como un movimiento contrapuntístico. De otra manera se perderían los planos sonoros y la profundidad que nos produce el contrapunto.
- Compases 22-33: Toda la sección tiene un bajo pedal de mi, que nos da la sensación de estabilidad. Aunque la melodía en la mano derecha se está moviendo continuamente, se debe tener mucho cuidado, ya que esta voz debe ser fraseada con sumo detalle. Cuando se tienen notas tan separadas es fácil no tratarlas con el cuidado que la frase requiere. La voz tiene un papel protagónico en estos compases, empieza a contar el cuento que se prometió en la primera sección. Por eso es importante que la

dicción del texto sea clara, el mismo compositor se encargó de poner la melodía en un registro medio (para soprano y tenor) para que el texto no se pierda por las dificultades técnicas vocales.

- Compases 34-43: Armónicamente esta sección es muy interesante, ya que hace uso de acordes enarmónicos, re sostenido menor como mi bemol menor en el compás 35, lo que le permite modular hacia tonalidades distantes. Dichas variaciones armónicas acompañan al texto en sincronía. Mientras éste habla de temas fantasiosos y cuentos, la armonía se mueve en diferentes focos tonales. Hago esta aclaración con la finalidad de trabajar el color y el fraseo de esta sección a partir de la armonía, esto nos dará una pista para que sean más entendibles estos compases.
- Compases 44-45: El arpeggio de la mayor debe ser estudiado y trabajado con el cuidado con que se hace en una sonata de Mozart o Beethoven. En este caso, el piano es el colchón armónico. Por ende, todas las notas deben sonar, cada una con el peso del cuerpo para que sean audibles, sin convertirse en protagonistas.
- Compases 46-54: Es quizás una sección difícil de comprender, pero guarda mucha similitud con los compases 34-43. El interés radica principalmente en la armonía, es por eso que todos los acordes deben ser escuchados sin necesidad que el sonido de ellos sea estridente o suene por encima de la voz. El piano debe acompañar siempre la intención de la voz, y la armonía será entonces el medio para facilitar la dirección de las frases.
- Compases 55-64: La idea de Jaime León es representar al mar, y lo hace en el piano de diferentes maneras. Primero, cambia la armadura para dar otro color tonal. Segundo, la subdivisión cambia, los tresillos tienen siempre la sensación de movimiento. Por último, el acompañamiento es denso en cuanto cantidad de notas. Hay que tener mucho cuidado de no tocar tan fuerte que la textura opaque la melodía de la voz, ésta debe superar sonoramente al piano y frasear por encima del colchón armónico que Jaime León nos propone. Cuando trabajé este pasaje con la voz, me di cuenta de que el piano cumplía un papel atmosférico, pero que tenía que llenar un espacio, más que ser un papel protagónico. Por eso, la recomendación de estar siempre por debajo de la voz en cuanto a planos sonoros. A partir del compás 59, el piano tiene una imitación melódica de lo que la voz recién hizo, ésta debe tener relación con la dirección melódica con la que la voz recientemente fraseó.

- Compases 65-69: En el texto, el monstruo marino aparece y el piano cambia su textura, tocando acordes sin relación tonal entre ellos, pero sí con relación interválica. El *forte*, debe ser acompañado de un uso adecuado del cuerpo para generar un sonido más grande, pero sin opacar la voz, especialmente donde ésta canta en un registro más bajo o igual que el piano.
- Compases 70-71: Vuelve la tranquilidad al texto y la armonía a la música, el arpeggio de re mayor con novena nos da una sensación de reposo. De ahí la importancia de escuchar todas las notas. Además esta sección es una transición hacia el final de la canción.
- Compases 72-82: Estos compases guardan similitud con la primera parte de la obra, en el modo de abordar los acordes y las respuestas melódicas por parte del piano. Al tratarse de una sección similar, propongo cambiar la velocidad de ataque para generar una nueva sonoridad.

### ***La vieja mesa***

*Hay muebles antiguos que son a la manera  
de miembros de familia que no pueden hablar.*

*Una silla, un ropero, una cama, un espejo  
testigos silenciosos del diario trajinar.*

*Yo recuerdo una mesa que largo tiempo fuera  
de sabrosas tertulias testigo presencial*

*Diálogos infantiles matizados de risa  
juveniles disputas, mi duro 'racionar'.*

*Parece me que aún veo, allí en la cabecera  
de aquella antigua mesa, a mi padre irradiar  
la luz de sus miradas, sus frases afectuosas  
que eran para los hijos música celestial.*

*Sentados allí junto a esa mesa,  
Vimos, plenos de dicha, el nuevo año llegar;  
gratos aniversarios, reuniones bulliciosas  
que conmovieron todo el ámbito familiar.*

*¿Donde está hoy esa dulce y amada amiga nuestra?;  
yo quisiera a su lado una vez más llegar  
e inclinar sobre ella la frente cual si fuera  
el piadoso y bendito regazo maternal.*

*Decir en voz muy baja cómo la vida mala  
a esos malos chiquillos supo luego tratar  
Y sintiéndome niño como entonces lo fuera  
Una lágrima ardiente en sus ruinas dejar.*

La partitura completa con los comentarios se encuentra en el anexo 3.



- Compases 1-21: El movimiento de corcheas en la mano derecha debe ser acompañado por una flexibilidad en la muñeca que permita tocar las notas extremas. Además de esto, el puente en la mano tiene que estar firme para que las notas suenen al mismo tiempo. De otra manera, sucedería lo que me pasaba cuando no entendía técnicamente este pasaje, y algunos intervalos no sonaban completos. Lo más interesante de esta sección no es justamente la dificultad técnica del pasaje (aunque es igualmente interesante), sino el polirritmo que se genera entre acompañamiento y voz. El piano se mueve en un compás de tres cuartos y su estructura tiene agógica cada tiempo fuerte, a diferencia de la voz, la cual a pesar de estar en la misma estructura métrica, da la sensación de estar en seis octavos por sus inicios de frase. La agógica del texto está en los tiempos fuertes del seis octavos y no en el de tres cuartos. (Ver imagen 6)

9  
 NO PUE - DEN HA - BLAR

*Imagen 6. cc. 9 y 10 de La vieja mesa.*

- Compases 21-24: La mano derecha tiene un manejo de textura igual a la de la sección anterior. La importancia radica en la mano izquierda, la cual da una sensación de seis octavos. Los acentos puestos deben ser resaltados ya que generan polirritmia y vuelven más interesante el discurso musical. La forma de atacar estas notas nunca debe ser brusca. Basta con un buen peso, buena velocidad y un ataque pegado a la tecla para emitir un sonido con profundidad.
- Compases 24-42: Ahora los papeles métricos se trocan siendo el piano el que se mueve en un seis octavos y la voz frasea en un tres cuartos. Es importante para facilitar el ensamble, ser capaz de tocar el piano y cantar la melodía, o al menos

marcar la línea rítmicamente. Los acordes deben tener un peso uniforme, con un *Voicing* en el quinto dedo lo suficientemente sutil para no opacar la voz principal. (ver imagen 7)

Imagen 7. cc. 33-36 de *La vieja mesa*.

- Compases 42-46: El fraseo del piano y la voz se doblan, es importante planear la dirección que tendrá esta frase. El piano repite después un eco de la frase precedente, el cual debe tener una relación directa con la línea que el cantante recién dejó. (Ver imagen 8)

Imagen 8. cc. 42-45 de *La vieja mesa*.

- Compases 47-48: Son quizás los compases más simples en cuanto a cantidad de notas, pero es en los pasajes simples que se nota la calidad del ejecutante. Cada uno de los soles conlleva a la modulación, pasar de ser la tónica a ser el tercer grado de la nueva tonalidad. Un nuevo mi bemol se abre, y el pianista es el encargado de darle sentido a dicha transición. Aprendí que cada vez que se estudia, se debe tener el mismo cuidado como si se estuviera ejecutando la obra en público, ya que estos pequeños detalles los

pasaba por alto, y cuando toqué la obra en público olvidé por completo darle dirección a estas notas.

- Compases 49-60: El papel del piano es de acompañar armónicamente cada una de las frases de la voz. Cuando las disposiciones de dichos acordes son muy amplios es necesario arpeggiar y tomar con el pedal la sonoridad de los acordes para que se escuchen todas las notas.
- Compases 61-76: La mano derecha tiene algunos saltos que deben ser preparados con cautela al momento de estudiar. Se pueden anticipar con movimientos rápidos, fijándose que sean las notas correctas a las que se llega al momento del salto. La voz intermedia del piano se debe diferenciar del bajo y de las terceras que debe hacer la mano derecha igualmente. Se tiene así, una textura con diferentes voces dentro de un mismo instrumento. Además de eso, hay que acordar con la voz principal qué se hará con el fraseo de la voz, ya que debe ir en concordancia con el uso de la densidad de la textura y la armonía.
- Compases 77-95: Es una sección muy similar a la del comienzo de la obra, con dificultades técnicas similares. El texto es diferente, y es por eso que se deben buscar nuevos colores al momento de tocar las mismas notas. Se puede buscar un ataque más blando con la flexibilidad de muñecas, o una intensidad mayor con la apertura del pedal. La reflexión se basa en no repetir exactamente lo mismo del comienzo.
- Compases 95-final: El uso de acordes con muchas notas es un elemento común en todas las canciones de Jaime León. Ocasionalmente es necesario usar ambas manos para tocar todas las notas, de otra manera, tocarlas sólo con la mano derecha (como está escrito), es realmente complicado. Es de suma importancia, saber que todos los acordes tienen una dirección que acompaña la melodía, y no se debe olvidar por el hecho de tocar una gran cantidad de notas. Hay que tener en cuenta que los últimos acordes deben ser realmente *pp*, esta dinámica se puede buscar a partir de un ataque lento y firmeza en los dedos. Cabe anotar que la última nota de la voz, es difícil de alcanzar para cualquier registro, ya sea femenino o masculino, por ende, es importante esperar a que el cantante prepare la nota internamente y atacar la nota con el-ella. Es un trabajo de ensamble que se debe hacer en los ensayos con la debida atención. (Ver imagen 9).

112

DIEN - TE EN SUS RUI - NAS DE - JAR

112

pp

8va

Imagen 9. cc. 112-118 de *La vieja mesa*.

## Discusiones y conclusiones

En los resultados expuestos anteriormente se evidenciaron las siguientes características:

- El manejo del cuerpo. Es importante ser consciente de cómo manejar los músculos que se usan para tocar el piano. Dichos conocimientos amplían el panorama musical en pro de una mejor técnica pianística, la cual nos va a permitir una concepción del sonido más profunda. Así, se pueden desarrollar más dinámicas, articulaciones, colores, y un sinfín de elementos musicales en el piano.
- La obligación del pianista acompañante de conocer el texto que se está acompañando. No sólo es importante conocer su contorno melódico (el cual es indispensable saber), sino también lo que el poema expresa, conocerlo de inicio a fin, y cómo dichas palabras son musicalizadas por el piano. Este conocimiento del texto permitirá al pianista saber con exactitud cómo trabajar cada uno de los pasajes en pro de un mejor entendimiento del texto y un ensamble apropiado de cámara.
- El conocimiento por parte del pianista de la dirección de las líneas melódicas del cantante. Como se evidencio en los resultados, el piano muchas veces está tocando la

misma melodía de la voz, y es por eso que se debe saber a la perfección cómo se quiere construir la música, hablando en sentido de frases.

- La conciencia de la música de cámara al momento de abordar estas obras. Es de suma importancia dicho conocimiento, ya que el piano no cumple un papel de acompañante. Más bien, el piano y la voz se entrelazan para formar diferentes texturas sin que ninguno de los instrumentos sea protagonista.
- Cabe también anotar, que este trabajo se enfocó netamente en la parte pianística, la cual es de un valor musical innegable. Pero hay que añadir, que la edición y transcripción de los textos fue un proceso dispendioso. Hay palabras ininteligibles y conjugaciones que no cuadran perfectamente en una forma poética corriente y tradicional. El texto en este caso, es solo el pretexto para escuchar una música de gran refinamiento como la que escribió el Maestro León para estos poemas.

Como mencioné al comienzo, quería desarrollar el concepto de la estética en las obras Jaime León. Me queda una inquietud frente a esto. Si bien estas canciones son un reflejo del ingenio y las capacidades compositivas del Maestro León, son sólo una pequeña muestra dentro de su apéndice de su trabajo. Es por esto, que los resultados arrojados me parecen insuficientes para hablar de la estética de toda su obra.

En los antecedentes que se tuvieron en cuenta para desarrollar el artículo, no se encontró una investigación que explorara la técnica del pianista, es decir, cómo esta influye en la interpretación. En los resultados obtenidos de esta investigación, se encontraron algunas similitudes con los de los antecedentes, como se expondrá a continuación.

En el libro, *La Canción Artística Colombiana*, de la Musicóloga Patricia Caicedo (2012), se trabajaron la mayoría de las obras del repertorio para voz y piano del Maestro León desde un punto de vista de la pronunciación del español para aquellos extranjeros que se incursionen en dicho repertorio. Este antecedente fue valioso para fundamentar la presente investigación, pero los resultados fueron totalmente distintos, ya que en el presente artículo se hizo una búsqueda con ojos de pianista y no de cantante.

El trabajo de Maestría de Liliana López (2015) basado en la técnica del *Word Painting* sirvió mucho de referencia para entender el papel del piano en las obras Jaime León. Demuestra entonces como el maestro León, llena de colores y texturas el discurso musical ayudándose del texto. Los resultados guardan relación con la técnica del *Word Painting*.

En el libro *The Art of the Song* (Kimball, 2013), se habla sobre la estética musical de cada uno de los compositores de lieder, canciones francesa y latinoamericana. Pero como expliqué anteriormente, fue muy poco el avance evidenciado en este tema.

El artículo encuentra su función en la práctica como en lo teórico, es por eso que todos los pianistas acompañantes que se quieran acercar al repertorio de Jaime León, en especial a estas tres canciones, encontrarán en estas obras un respaldo para poder llevar a cabo sus interpretaciones.

Finalmente, el trabajo realizado con estas tres canciones redescubre la cara del pianista acompañante. Por lo general se ha limitado a ser un simple acompañante que sigue a los(as) cantantes, sin tener en cuenta todas las implicaciones técnicas y musicales que aquel pianista debe tener para poder ejecutar estas obras. Se concluye también a partir de la investigación hecha, la importancia del conocimiento del cuerpo como eje fundamental para una interpretación. Sin ayuda de dicha herramienta, no podríamos darle el sentido que cada frase musical necesita, y eso se hace únicamente conociendo una cantidad de variables: la velocidad de ataque, la descarga de peso, flexibilidad de muñecas. El pianista frecuentemente las omite, y llega al resultado (lo que la partitura pide) sin hacer una pausa para pensar en cómo se debe ejecutar cada uno de los pasajes.

## Referencias

- Bermúdez, E. (2008). From Colombian »national« song to »Colombian song«: 1860-1960. *lied Und Populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 167-261. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/20685606>
- Betancur, J. O., & Acosta, J. D. (2016). Repertorio para piano de compositores colombianos. *Artes, la revista*, 15(22), 162-182.
- Botero, V. S. (2011). *The art songs of Jaime León: A textual and musical analysis*. University of Missouri-Kansas City.
- Hudde, H. (2012). La Canción Artística Colombiana. Jaime León: Análisis y Compilación de su obra para voz y piano. Latin-American & Spanish Vocal Music Collection., vol. 1 vol. 2.
- Kimball, C. (2013). *Art song: Linking poetry and music*. Hal Leonard Corporation.
- López Alzate, L. M. (2015). *El ciclo de canciones Pequeña, Pequeñita de Jaime León Ferro análisis del texto y la música desde el punto de vista del Word Painting* (Master's thesis, Universidad EAFIT).
- López-Cano, R., & Opazo, Ú. S. C. (2014). Investigación artística en música. *Problemas, métodos, experiencias y modelos, 1*.
- López Galarza, C. (2012). Canciones españolas para voz y piano sobre textos de Lope de Vega: catalogación, estudio y propuesta de interpretación. *Proyecto de investigación:.*
- Mendoza, H. C. (1970). Guillermo Uribe Holguín: Compositor colombiano. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (5), 117-146.
- Piñeirúa, S. lied: La poesía y la música. Recuperado de <https://eudoxa.mx/2013/07/02/lied-la-poesia-y-la-musica/>

## Bibliografía

Monsalve, J. Recordando al Compositor Jaime León Retrieved from <https://www.radionacional.co/noticia/fallecio-el-compositor-jaime-León>

Del Castillo, M. (1998) Jaime León, Compositor . El Tiempo. Retrieved from <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-768264>

Bermúdez, E. (2008). From Colombian »national« song to »Colombian song«: 1860-1960. *lied Und Populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 167-261. Retrieved from <http://www.jstor.org.ezproxy.eafit.edu.co/stable/20685606>

Learning with ópera: Options and Resources. (1979). *Music Educators Journal*, 66(2), 30-73. Retrieved from

Botero, V. S. (2011). *The art songs of Jaime León: A textual and musical analysis*. University of Missouri-Kansas City.

Hudde, H. (2012). La Canción Artística Colombiana. Jaime León: Análisis y Compilación de su obra para voz y piano. Latin-American & Spanish Vocal Music Collection., vol. 1 vol. 2.

López Alzate, L. M. (2015). *El ciclo de canciones Pequeña, Pequeñita de Jaime León Ferro análisis del texto y la música desde el punto de vista del Word Painting* (Master's thesis, Universidad EAFIT).

Mendoza, H. C. (1970). Guillermo Uribe Holguín: Compositor colombiano. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, (5), 117-146.

Piñeirúa, S. lied: La poesía y la música. Recuperado de <https://eudoxa.mx/2013/07/02/lied-la-poesia-y-la-musica/>

Bermúdez, E. (2008). From Colombian »national« song to »Colombian song«: 1860-1960. *lied Und Populäre Kultur / Song and Popular Culture*, 53, 167-261. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/20685606>

Friedmann, S. (1991). The Special Situation Regarding Music Periodicals in Colombia. *Fontes Artis Musicae*, 38(2), 110-117. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/23507922>

Galeano, J., & Watson, K. (2000). Poetics of Aggression: The Colombian Case. *Mississippi Review*, 28(3), 101-111. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/20134904>

Heseltine, P. (1920). The Scope of ópera. *Music & Letters*, 1(3), 230-233. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/725910>

Hudde, H. (2012). *Revista De Musicología*, 35(2), 390-394. doi:10.2307/24246280

Ivry, B. (2008). Mitsuko Shirai and the Art of German lieder. *New England Review (1990-)*, 29(1), 51-60. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/40245058>



James Gifford. (2012). Dramatic Text, Music Text: Competing Nationalist Styles in Restoration ópera. *Interdisciplinary Literary Studies*, 14(1), 21-37. doi:10.5325/intelitestud.14.1.0021

Kotnik, V. (2013). The Adaptability of ópera: When Different Social Agents Come to Common Ground. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44(2), 303-342. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/23594802>

LeGRAND, C. (2003). THE COLOMBIAN CRISIS IN HISTORICAL PERSPECTIVE. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue Canadienne Des études Latino-américaines Et Caraïbes*, 28(55/56), 165-209. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/41800188>

PRATT, S. (2009). ópera as Experience. *The Journal of Aesthetic Education*, 43(4), 74-87. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/25656248>

SNYDER, T. (2012). DISCOVERING "DAS KLAGENDE lied": MAHLER'S FIRST CHORAL WORK. *The Choral Journal*, 52(8), 6-19. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/23560652>

Grubb, T. (1974). *Notes*, 30(4), 786-786. doi:10.2307/897031

Freeman, K. (1990). *Notes*, 47(2), 399-400. doi:10.2307/941988

Moberly, R. (1973). Mozart and His Librettists. *Music & Letters*, 54(2), 161-169. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/734361>

Lourie, A., & Pring, S. (1930). Variations on Mozart. *Music & Letters*, 11(1), 17-33. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/726845>

Knapp, D. (2001). Music Received. *Notes*, 58(2), 436-447. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/900725>

Ivry, B. (2008). Mitsuko Shirai and the Art of German lieder. *New England Review (1990-)*, 29(1), 51-60. Retrieved from <http://ezproxy.eafit.edu.co:2111/stable/40245058>

Boyd, M. (1999). Gendered Voices: The "Liebesfrühling" lieder of Robert and Clara Schumann. *19th-Century Music*, 23(2), 145-162. doi:10.2307/746921

Diz Portela, D. Suor Angélica II Orquestación y estructura narrativa. Retrived from <https://www.óperaworld.es/suor-angelica-ii-orquestacion-y-estructura-narrativa/>

Monsalve, J. Recordando al Compositor Jaime León Retrived from <https://www.radionacional.co/noticia/fallecio-el-compositor-jaime-León>

Del Castillo, M. (1998) Jaime León, Compositor . El Tiempo. Retrived from <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-768264>